









VITTORE

CARPACCIO

LA VIE ET L'ŒUVRE DU PEINTRE







GUSTAVE [illegible]

[illegible]

CARPACCIO

LA VIE ET [illegible]

[illegible]

ILLUSTRÉ [illegible]
ET [illegible]
[illegible]



LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
[illegible]

1910

Pl. 1. VITTORE CARPACCIO. — LA PRÉSENTATION DE L'ENFANT JÉSUS AU PATRIARCHE SIMON [illegible]
SAINT-JOB A VENISE

[illegible]



GUSTAVE LUDWIG ET POMPEO MOLMENTI

VITTORE CARPACCIO

LA VIE ET L'ŒUVRE DU PEINTRE

OUVRAGE TRADUIT PAR

H. L. DE PERERA

ILLUSTRÉ DE 26 PLANCHES EN PHOTOGRAPHIE
ET DE 229 GRAVURES EN NOIR
TIRÉES HORS TEXTE



LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS
1910

PRÉFACE

Il est contraire au bon goût et à la modestie de parler de soi. Mais je manquerais au devoir de respect qui m'incombe envers la mémoire vénérée de mon collaborateur, si je n'établissais la part qui revient à Gustave Ludwig dans ce livre, et la mienne.

Je demande la permission, pour faire plus exactement l'histoire de ces pages, d'évoquer quelques souvenirs personnels.

Il y a un quart de siècle environ, l'art vénitien, gonflé d'une sève nouvelle, brisait les antiques moules du formalisme académique, et puisait des forces nouvelles dans l'étude minutieuse et libre de la vérité sous toutes ses formes. La jeune école de peinture unissait à ses patientes études de la réalité l'amour et le culte de deux artistes d'autrefois : Carpaccio et Tiepolo. La lumière limpide de la peinture vénitienne à son aurore et les feux de son couchant excitaient des sensations également vives et profondes. Et les noms de Carpaccio et de Tiepolo, ces deux maîtres, l'un et l'autre si grands et si différents, étaient réunis par les jeunes artistes dans une commune admiration. Vivant dans l'intimité des artistes de mon âge, je partageais leurs enthousiasmes. Avec un tel état d'esprit et dans ces circonstances, je lus, en 1881, une étude sur Carpaccio (1), *que je fis suivre quatre ans après d'un livre intitulé* : Carpaccio et Tiepolo (2).

L'étude était d'une critique pitoyable et d'un style gonflé de rhétorique académique ; le livre ne valait guère mieux et l'enthousiasme de l'art y était une faible compensation au manque d'originalité.

(1) *Vittore Carpaccio.* Discours lu le 7 août 1881 à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Bologne, Zamichelli, 1881.

(2) Turin, Roux, 1885.

A ces travaux de jeunesse, s'ajouta en 1893 une autre étude sur Carpaccio, en français, dans laquelle (1), *à défaut d'autres qualités, on trouvera, je crois, quelques indications nouvelles qui ne sont pas sans intérêt pour la biographie du peintre. Je poursuivis ensuite ces recherches avec un plan mieux arrêté, en exposant au fur et à mesure les résultats dans diverses publications et dans un mémoire lu à l'Institut de Venise* (2).

Ce culte consacré à Carpaccio m'apporta la plus précieuse des récompenses : l'amitié de Gustave Ludwig.

Ludwig était né à Bad Nauheim en 1852 d'une famille aisée et honorable dont le nom avait été illustré par le distingué philosophe Charles Ludwig, oncle de Gustave Ludwig. Fils d'un médecin, Gustave, ses études faites à Darmstadt, se consacra lui-même à la médecine et il alla exercer son art avec bonheur et honneur en Angleterre, en qualité de médecin attaché à l'hôpital allemand de Londres. Il y resta plus de vingt ans, ne se contentant pas d'exercer la médecine avec l'intelligence et la conscience qu'il apportait à toute chose, mais se consacrant aussi, dans ses brefs moments de loisir, à l'étude de l'art, visitant les musées publics et privés et contribuant de ses conseils et de ses recherches à la formation de l'importante collection de tableaux de Henri Doetsch, vendue plus tard aux enchères à Londres en 1895. C'est en cette année 1895 justement que se manifestèrent chez Ludwig les premiers symptômes de l'arthrite qui dès lors fit le tourment de sa vie, et tant pour apporter un adoucissement à ses souffrances physiques que pour satisfaire l'inclination qui le poussait vers les études d'art, il quitta l'Angleterre et se mit à voyager, visitant les plus importants musées d'Europe, y recueillant des trésors d'observations et de documents. L'art vénitien, dont l'éclat illumine, hors d'Italie même, les principaux musées, l'attirait particulièrement, et pour le mieux étudier il vint à Venise dont le climat doux et tempéré était

(1) *Carpaccio, son temps et son œuvre.* Venise, Ongania, MDCCCXCIII.

(2) *La patria dei Carpaccio* (*Atti del R. Istit. veneto di scienze, lettere ed arti,* série VII, t. III. Venise, 1892).

agréable aussi à sa santé, il s'y fixa et il devint Vénitien de cœur. Avec la simplicité de ses goûts, une modeste chambre de l'hôtel du Cappellonero, près la place Saint-Marc, lui suffisait comme logement, et là, à moitié enseveli parmi les piles de livres, les papiers, les photographies, voyageant en quelque sorte en esprit dans un passé plein de charmes, il se sentait heureux. Aux brefs moments de répit que lui laissait la maladie, il se rendait en terre ferme aux environs de Venise pour chercher des renseignements et étudier les œuvres de ces artistes qui de leur pays étaient venus, à l'époque glorieuse de la Renaissance, dans les lagunes, offrir à Venise, amoureux prémices de leur naturalisation, les fruits de leur talent (1).

De haute taille, avec un air de santé et de force qui ne faisait pas soupçonner le mal qui le minait, et une physionomie pleine de dignité et de noblesse, Ludwig gagnait de prime abord la sympathie et le respect de tous ceux qui l'approchaient, mais il préférait vivre loin du monde, se contentant de la société de quelques amis ; et c'est dans le royaume de l'art que s'écoulait sa véritable existence, c'est à l'art qu'il consacrait toute la force de son esprit, toutes les puissances de son cœur, passant dans les musées de longues journées à étudier les tableaux avec un soin minutieux, découvrant avec un zèle infatigable, aux archives des Frari, des documents inédits sur la vie des peintres auteurs de ces tableaux. Ce n'est qu'incertitude et obscurité autour de la vie des anciens artistes vénitiens, et si l'éclat de leur âme est resplendissant de gloire et de beauté dans les œuvres qu'ils ont laissées, les actes et les événements de leur vie n'ont pu devenir clairs et certains que grâce aux recherches patientes et ininterrompues des critiques modernes. Parmi ces critiques, Gustave Ludwig est, sans nul doute, un des plus illustres.

Le premier résultat de ses recherches fut les documents concernant Vivarini et l'école de Murano et la famille des peintres Bastiani, documents publiés en collaboration avec le professeur Pierre Paoletti dans le Repertorium für Kunstwissenschaft *de Berlin (1889-1900).*

(1) Bode, Gustav Ludvig (in *Kuntschronik,* 3 février 1905).

Il publia seul, ensuite, dans le Jarbuch der Koniglich Preussichen Kunstsammlungen *de Berlin une série d'études et de documents inédits sur Boniface de Pitati de Vérone et son école* (*1901-1902*), *sur la Madone dite « de la Mer » de Giambellino des Uffizi de Florence* (*1902*), *sur Antonello de Messine et les artistes flamands de Venise* (*1902*), *sur les peintres bergamesques de Venise* (*1903*), *sur Sébastien Luciani et sur les* Noces *du Titien* (*1904*). *Et ce durant, dans d'autres publications, il donnait des études qui, pour être de moindre importance, n'en témoignaient pas moins de patientes recherches et proposaient nombre de raisonnables hypothèses, toutes études qui eurent pour effet de détruire des erreurs invétérées et de mettre en lumière des faits inconnus et d'où sortit comme rénovée une notable partie de la vie artistique d'autrefois en Italie. Et comme s'il avait voulu se hâter de remplir sa vie, sentant sans doute que la mort hâtait aussi son approche, aux études qu'il consacrait avec une inlassable activité à la vie des peintres et à leurs œuvres, il en joignait d'autres sur le mobilier et les arts industriels à Venise. Mais de ces curieuses et utiles contributions à l'histoire du costume, il ne put mener à bien qu'une partie dont les résultats ont été publiés, après sa mort prématurée, par l'Institut allemand d'histoire de l'art de Florence.*

Fortifiée par des études et des projets communs, mon amitié avec le savant historien s'était changée en intimité, et dans nos longues conversations la figure de Carpaccio se présentait sans cesse à nos regards parmi les visions lumineuses de sa peinture et les nuages de son histoire dont le maigre fonds avait été accru par un mémoire de Ludwig où il apportait des indications nouvelles touchant les œuvres du peintre à l'École des Albanais (1).

Nos libres débats et nos courtoises discussions faisaient chaque jour plus solide une amitié qui répugnait à toute flatterie. Et bientôt il nous vint à tous deux la pensée de mettre en commun nos connaissances et nos goûts pour composer une monographie, aussi complète

(1) *Archivio storico dell'arte*, série II, 3e année, fasc. VI. Rome, 1897.

que possible, de notre peintre préféré. Le premier fruit de cette collaboration fut l'étude, parue en 1903, en français, des peintures de Sainte-Ursule (1).

Le succès de cette étude et plus encore les discussions auxquelles elle donna naissance nous encouragèrent à poursuivre avec une ardeur nouvelle notre œuvre qui devait être publiée en italien.

Mon pauvre ami était animé du plus noble enthousiasme, encore que son terrible mal ne lui laissât pas de répit et qu'il eût entraîné une maladie de cœur, en langage médical la myocardite fibreuse. *Il supportait d'indicibles douleurs avec un héroïsme chrétien et une sérénité stoïque. Il eût fallu voir de quelle âme forte et comme joyeuse il acceptait sa triste destinée, pour comprendre de quoi le cœur d'un homme est capable, et pour trouver dans ce rare exemple de bonté sincère la force d'affronter avec courage les malheurs de la vie. Plus encore que le souvenir de son esprit remarquable entre tous, celui de sa bonté et de sa modestie, et en général celui de son admirable caractère, demeure inoubliable au cœur de tous ceux à qui il a été donné d'être admis dans son intimité. Des régions mêmes de l'au-delà, où, selon la forte parole de Dante, « l'on se rend sans espoir de retour », m'apparaît encore comme en pleine vie l'image de l'homme qui a laissé de lui de tels souvenirs que le temps ne saurait les emporter et un si parfait exemple de vertu qu'il reste ineffaçable dans l'âme.*

Il vécut modeste et sincère, intègre et fort, soucieux de la dignité en sa personne, comme dans la personne des autres. Encore que son esprit inclinât à la mélancolie, il montrait souvent une vive gaieté, et il aimait à plaisanter avec esprit; et bien qu'il écoutât les conseils de la sagesse et qu'il apportât à juger les hommes et les choses la plus belle indulgence, il ne laissait pas de s'enflammer du plus chaud enthousiasme pour une bonne cause, ou de la plus vive colère en face de la malveillance ou de la malhonnêteté. Ignorant l'envie ou la jalousie, prodigue de conseils et d'encouragements à tous les travailleurs

(1) *Vittore Carpaccio et la confrérie de Sainte-Ursule à Venise.* Florence, Bemporad, 1903.

qui avaient recours à lui, il évitait avec soin de se mettre en avant, dédaignant les flatteries de la renommée, bruits éphémères, et jamais il ne parlait de lui. Jamais non plus il ne se plaignait de son amère destinée ; bien plus, dissimulant les souffrances qui le torturaient, il exhortait ses amis affligés à prendre courage. Que de fois, après une nuit d'horribles douleurs à peine apaisées par des injections répétées de morphine, quand on venait le voir au début de la matinée, il lui arrivait de répondre, à l'habituelle question sur sa santé, qu'il n'allait pas mal, et il ajoutait qu'il n'y avait pas de mal si grand qu'il ne pût être pire, se remémorant peut-être secrètement en son âme les paroles du Livre Saint : « Qui timent pruiam, irruet super eos nix ».

Dans son malheur, il ne cessait d'élever son esprit vers des images de beauté, et dans les choses de l'art qu'il aimait avec prédilection, il trouvait réconfort et joie, oubliant sa maladie à parler, du lit même d'où il ne devait plus se lever, de questions d'art avec la profondeur et la finesse d'esprit qui le distinguaient en tout cas. J'allais le voir souvent dans sa chambre d'hôtel étroite et sombre, je m'asseyais à côté de son lit, et la conversation, mise sur Carpaccio, se prolongeait des heures entières. Après avoir recueilli le trésor de ses observations, de retour chez moi je notais soigneusement les souvenirs de notre conversation. C'est ainsi que se faisait peu à peu notre livre sur le grand peintre vénitien, et sous la conduite de mon savant collaborateur, à l'aide des documents qu'il avait recueillis pour la plupart, j'avais déjà fini d'écrire les chapitres sur Lazare Bastiani et son école, sur la vie et les études de Vittore Carpaccio, sur l'École de Sainte-Ursule et les tableaux du peintre qui en font l'ornement.

Nous en étions là, et déjà, même, il avait soigneusement revu les épreuves de cette première partie du livre, quand un jour — un triste jour ! — je reçus dans mon ermitage de campagne une dépêche d'un ami commun, Jules Cantalamessa, m'apportant la douloureuse nouvelle que mon très cher Gustave allait mourir, et qu'il fallait que je parte aussitôt si je voulais recueillir son dernier soupir. J'accourus et je trouvai l'infortuné assis sur son lit, car l'asthme l'empêchait de

s'étendre : son souffle sortait avec difficulté de ses lèvres convulsées, des frissons continuels contractaient ses membres, ses cheveux étaient mouillés d'une sueur froide, ses yeux, que les transports de l'agonie faisaient vitreux et dilatés, avaient gardé cependant leur expression de bonté et ils tournèrent vers moi un regard affectueux. Aux maux cruels qui, de longues années durant, l'avaient déchiré, usant peu à peu sa vie, s'étaient joints à la fin une néphrite aiguë et un œdème pulmonaire qui l'entraînaient inexorablement vers la tombe. Pendant trois nuits, je veillai auprès du lit du moribond, avec le curé de Saint-Marc, monsignor Ferdinand Apollonio, qui réconfortait pieusement le mourant d'espérances d'immortalité. Dans les tourments de la longue agonie, tandis que j'étais à ses côtés, retenant mal mes larmes, le pauvre ami murmura à plusieurs reprises, d'une voix à peine distincte, un mot : Carpaccio ! Était-ce un bref regret de l'âme qui donne un dernier regard aux choses chères qu'elle ne reverra jamais plus, ou le désir, exprimé comme une dernière volonté, que je continue l'œuvre commencée ? Je ne sais, mais quand, dans l'après-midi du 16 janvier 1905, Gustave Ludwig eut fini de souffrir, je crus rendre un juste hommage d'affection à la dépouille mortelle de l'homme qui était étendu devant moi, en formant la promesse solennelle de continuer l'ouvrage entrepris. Peut-être à ce moment-là présumais-je trop de moi-même, en pensant que je pourrais mener à bonne fin une entreprise aussi délicate, une fois privé d'un guide aussi sûr que mon compagnon d'études. L'œuvre avait été interrompue au chapitre VII, celui qui traite des tableaux de Carpaccio à l'École des Esclavons.

*Pour ce cycle de peintures, il me restait du moins d'abondantes notes, comme, pour un autre cycle, celui de la vie de la Vierge à l'École des Albanais, je pouvais prendre pour guide l'étude déjà publiée par Ludwig dans l'*Archivio Storico dell'Arte. *Mais, par contre, je n'avais pu recueillir que quelques notes sur les tableaux des Écoles de Saint-Étienne et de Saint-Jean l'Évangéliste, et je n'en avais aucune sur les autres tableaux et dessins de Carpaccio, épars dans nombre de musées. Cependant, il restait des photographies de presque*

tous ses tableaux et dessins, et ces photographies furent, avec une généreuse courtoisie, mises à ma disposition par l'Institut allemand de Florence à qui il les avait léguées avec une collection précieuse de manuscrits, de notes, de documents. Grâce à l'obligeance de ce noble Institut, ainsi qu'aux encouragements et aux conseils du Dr Georges Gronau, à qui je dois une reconnaissance toute particulière, de Guillaume Bode et de Gustave Frizzoni, j'ai pu achever le volume qui paraît aujourd'hui en une édition à laquelle M. Charles Hoepli a apporté des soins amoureux.

J'ai cru devoir relater par le menu l'origine et la composition de ce livre, afin que le lecteur sache que si la seconde partie ne lui paraît pas égaler la première, la faute n'en est pas à Gustave Ludwig, mais bien à celui qui, une fois privé de sa précieuse collaboration, crut devoir mener à terme le travail commencé, non par désir de vaines louanges, mais pour obéir au vœu de l'ami perdu, et pour rendre à sa mémoire le tribut d'honneur et d'affection qui lui est dû.

Moniga del Garda, août 1905.

POMPEO MOLMENTI.

NOTE DES ÉDITEURS. — *Certaines des Photographies reproduites viennent des établissements du Comm. V. Alinari et Jacques Brogi de Florence, du chev. Naya de Venise, de Filippi de Venise et d'Anderson de Rome, auxquels les éditeurs adressent tous leurs remerciements.*

VITTORE CARPACCIO

INTRODUCTION

A VOIR les plus anciennes mosaïques de Saint-Marc, il semble qu'aucun art, en Italie, n'ait été, à ses origines, plus mystique et plus symbolique que l'art vénitien. Dans le grand sanctuaire de la République, les nefs sont couvertes d'or ; des têtes de saints maigres, de prophètes rigides, de vierges ascétiques, au regard fixe, perdu dans l'infini, se détachent sur un idéal fond d'or, qui figure la splendeur éblouissante de l'empyrée entrevu comme par l'ouverture de la voûte azurée du ciel. Les personnages ont l'air d'être isolés, sans rapports entre eux. Les visages expriment une austérité et une froideur extra-humaines : il semble que toute tendresse soit exclue de leur cœur, et qu'aucune prière ne les puisse toucher de celles qui montent vers eux de la terre. Un tel art, où le symbole s'unit aussi intimement au rêve, ne semble pas être, à dire vrai, l'art de ce peuple industrieux, pratique et actif, qui tirait toute sa vie du commerce et de l'argent. Mais la contradiction s'explique : l'art, au début de la vie vénitienne, n'est pas un art national, c'est un art importé de Byzance, et, par une rencontre paradoxale, c'est à Venise que cet art irréel de Byzance, avec son symbolisme et son idéalisme, brilla du plus vif éclat.

Plus tard, quand renaît dans toute l'Italie le culte de l'antiquité classique, à Venise aussi la peinture descend du ciel sur la terre, et passe de la fantaisie à la réalité. On retrouve le sens de la forme : une multitude de belles figures viennent habiter

dans les églises, qui apportent avec elles, au moins en germe, les sentiments, les joies et les douleurs d'ici-bas. Le fond des tableaux ne représente plus un espace idéal ; il se restreint à de plus modestes dimensions. Et les Vierges, qui commencent à accueillir les fidèles d'un air de suave bonté, resplendissent en des niches ornées de mosaïques, de sculptures et de lampes orientales. Une couronne de Saints les entourent, de formes encore imparfaites et gauches, mais au visage déjà expressif. Ce sont des âmes élevées vers le ciel en un même élan d'amoureuse contemplation divine : de leurs visages, de leurs gestes, des brillantes couleurs des amples vêtements émane comme une ineffable harmonie qui s'épanouit en un hymne solennel d'adoration. Et cette harmonie, qui donne à toute la peinture son unité, est, peut-être sans préméditation, symbolisée par les Anges, qui jouent de divers instruments sur les degrés du trône de la Vierge, et semblent annoncer la gloire prochaine de la Résurrection.

Puis, l'art passe de l'enfance à l'adolescence. Les Madones prennent plus de vie et de liberté dans leurs mouvements, les Saints ont une physionomie plus expressive et plus douce, ils quittent leurs niches obscures pour s'enivrer d'air et de lumière, pour contempler la mer et le ciel. Ils regardent la Vierge avec des yeux pleins d'affectueuse dévotion, et la Vierge leur présente le bel Enfant qui joue avec le petit saint Jean ; ou bien ils conversent entre eux ou encore ils se tournent avec bienveillance vers les fidèles agenouillés à leurs pieds. Et déjà, ces « Saintes conversations », d'une intimité presque familière, ont comme fond des maisons, des paysages bien vénitiens.

L'art fut véritablement l'image de la vie civile et politique de Venise. A Venise la transformation sociale s'accomplit plus rapidement qu'ailleurs : dès le début du Quattrocento, quand les autres États italiens entraient en décadence, Venise prenait la première place parmi les cités de la péninsule. « Tant était grande la réputation dont elle jouissait dans le monde entier », écrivait plus



VICTOR PISANELLO.
L'ADORATION DES ROIS MAGES
(MUSÉE ROYAL, BERLIN).

VICTOR PISANELLO.
FRESQUE DE L'ÉGLISE DE SAINTE-ANASTASIE, VÉRONE.
(*Voir Page* 5.)



ANTOINE DE MURANO. — L'ADORATION DES ROIS MAGES (MUSÉE ROYAL, BERLIN).

GENTILE DE FABRIANO. — L'ADORATION DES ROIS MAGES (GALERIE ROYALE, FLORENCE).
(*Voir Page* 5.)

tard Sanudo, « qu'à Venise il n'était personne qui ne désirât voir et savoir comment on gouverne ».

L'amour du gain ne faisait pas ces hommes moins épris de la vie noble : à la bravoure, à l'activité, ils ajoutaient le culte des arts. Du Doge, quand il montait sur le trône, on disait, comme un grand éloge : « Celui qui a été grand marchand dans sa jeunesse ». Mais ces marchands accueillaient les lettrés avec toutes sortes d'égards. Ils notent avec joie l'arrivée de Georges Trapezunzio (1459) qui apporte sa traduction latine du *De Legibus* de Platon (1), et du cardinal Bessarion, qui fait don à la Seigneurie de ses ouvrages grecs et latins (1468). On fonde des Académies, pour assembler les savants ; on dote d'offices à beaux revenus les artistes qui peignent dans les salles du Grand Conseil les glorieuses batailles de la République. La cupidité ne ruinait pas, ne diminuait même pas dans ces âmes la religion du juste et de l'honnête. La passion de l'utile n'étouffait pas au cœur de ces marchands les aspirations vers l'idéal. L'idée de la Patrie se confondait, pour eux, avec l'idée de Dieu, leurs légendes se mêlaient à l'histoire de la cité, et jamais l'art et la vie ne se trouvèrent chez eux en antagonisme. Aux conseils inspirés par l'utilité s'unissait le sentiment d'une justice droite et austère, une piété profonde régnait dans les temples. Tantôt, quand la patrie est en danger, le peuple s'élance aux armes sur la place publique ; tantôt, il s'assemble aux jours de fête dans de solennelles processions, et il défile dans les rues, suivant en grande dévotion les reliques des saints. Ni sceptique indifférence, ni les fureurs de l'ascétisme : l'allégresse du génie vénitien dépouillait de toute craintive austérité les mystères de la foi. A Venise, la parole de Savonarola n'aurait pas trouvé d'écho ; on n'aurait pas brûlé sur la place San Marco, comme sur la place della Signoria, des peintures et des sculptures admirables, des manuscrits et des objets précieux pour inspirer au peuple le mépris

(1) MALIPIERO, Annali P. V. (*Arch. Stor. It.*, t. VII, p. II, 1844).

de toute vanité. Sur le bûcher préparé par le moine de Ferrare, il y avait des objets d'un grand prix, œuvres de peintres et de sculpteurs remarquables, livres de poètes latins et italiens, échiquiers d'ivoire et d'albâtre. « En sorte — écrit Burlamachi — qu'un marchand vénitien ayant offert vingt mille écus à la Seigneurie, l'offre fut considérée comme une offense au sentiment religieux et l'on fit son portrait de grandeur naturelle et on le plaça au sommet du bûcher sur une chaise, comme le roi de toutes ces vanités (1). » Si l'on crut que c'était un signe d'infamie, ce fut au contraire un titre de gloire. Venise, par la bouche d'un de ses concitoyens, élevait la voix du bon sens contre les excès du fanatisme.

Au cours de leurs conquêtes, les Vénitiens avaient soin d'emporter dans leur patrie les dépouilles des vaincus : objets d'art, statues, colonnes, chapiteaux ; et, par de riches cadeaux, ils amenaient les maîtres mosaïstes grecs à travailler au temple de San Marco, sanctuaire de la patrie où se célébraient également les solennelles cérémonies du culte et les triomphes de la République. N'ayant pas de traditions artistiques, Venise accueillit celles de l'Orient et celles de l'Occident. Mais ce fut pour les faire siennes et pour donner un cachet national à l'art, qui se développa avec une magnificence partout ailleurs inconnue. L'architecture, mieux que tout art, entre les splendeurs du ciel et les reflets des eaux, y exprime le caractère de l'époque. Dans les autres pays et à cette époque, les monuments ont un aspect de sévérité solennelle ; ici, on dirait une gageure de l'architecte, à voir avec quelle élégance et quelle facilité il a uni le style oriental au style d'Occident, accordé le byzantin et le gothique.

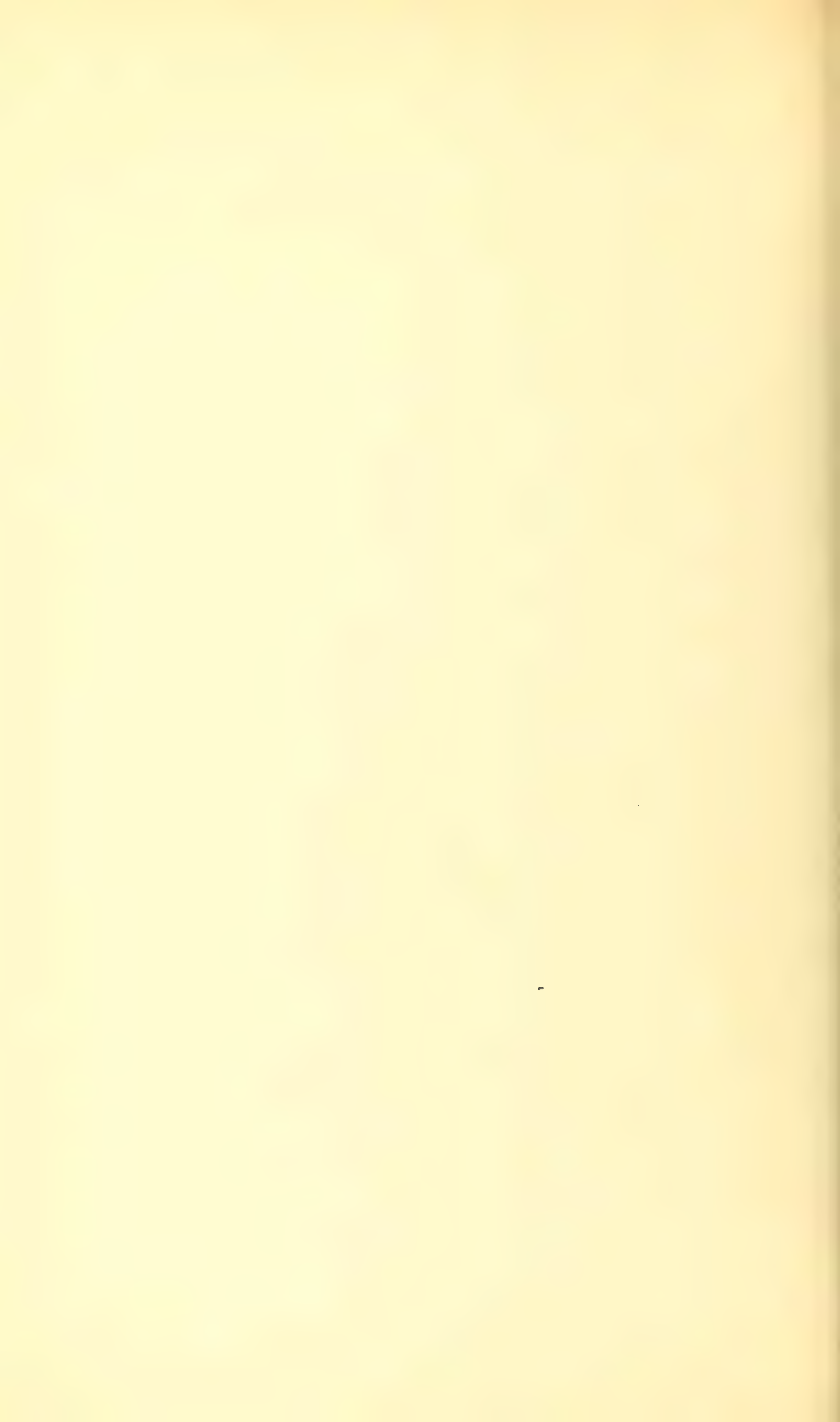
Je ne sais quelle énergie nouvelle de sentiment respire aussi, depuis le XIVe siècle, dans les œuvres des statuaires vénitiens, qui ne dédaignent pas l'humble nom de tailleurs de pierres. Les statues des madones ont perdu leur raideur. Elles ouvrent les

(1) Burlamachi, *Vita di Savonarola*, p. 113. Lucca, 1764.

[illegible]. LAZZARO BASTIANI. — LE DOGE JEAN MOCENIGO AGENOUILLÉ AUX PIEDS DE LA VIERGE, SAINT CHRISTOPHE ET SAINT JEAN-BAPTISTE.

[illegible]





bras en un geste d'amour, et avec un sourire de paix elles accueillent, sous leur ample manteau, les dévots agenouillés, les mains jointes, serrés les uns contre les autres. Et sur les façades des églises, sur les chapiteaux des colonnes, bordés de feuilles d'acanthe recourbées, parmi les fines ciselures, voisinent des statues de chérubins, de saints, de guerriers, sculptées d'un ciseau magistral.

Beaucoup plus lents furent les progrès de la peinture. Rendue à l'Italie depuis le Trecento, elle ne fut florissante à Venise qu'avec le Quattrocento. Tandis que Giotto, à Padoue, ornait d'immortelles fresques la petite église des Scrovegni, les pauvres artistes de Venise continuaient à peindre selon les immuables normes byzantines. Mais, dans les Lagunes aussi, l'influence des Byzantins commença à faiblir, devant l'extraordinaire vertu de l'art nouveau, d'une inspiration plus fantaisiste que religieuse, qui gagnait rapidement toute l'Italie, animant tout ce qu'il touchait. Et quand la République eut atteint l'apogée de sa puissance, un de ses premiers soucis fut de demander à l'art la célébration de ses guerres, de ses triomphes, de ses conquêtes, de ses entreprises, de ses fêtes solennelles. Au commencement du xve siècle, deux artistes distingués, Gentile de Fabriano et Victor Pisano de Vérone, dit le Pisanello, furent appelés à Venise, et chargés de peindre une salle du Palais Ducal. Pendant le temps de leur séjour à Venise, l'art y fit des progrès, grâce à leur exemple et à leurs enseignements. Avec eux débuta cette peinture vénitienne qui fleurit au printemps de la Renaissance avec une extraordinaire beauté d'expression et d'inspiration. Ce ne sont plus les formes rigides venues de Byzance, mais le mouvement et la vie, le caractère de l'époque et des lieux, l'image de la grandeur politique et militaire de Venise. Les peintres deviennent en quelque sorte les historiens de cette vie intense, et l'histoire des temps les plus glorieux de la République est, on peut le dire, écrite avec le pinceau au Palais des Doges. Malheureusement, cette première floraison de la peinture vénitienne fut détruite

dans l'incendie du Palaîs, en 1577. Mais les documents nous ont conservé, comme en une éblouissante vision, le souvenir de ces œuvres. Gentîle de Fabriano avait peint le pape Alexandre III exhortant le doge Ziani à la guerre contre l'Empereur ; Pisanello représentait Othon, fils de Barberousse et prisonnier des Vénitiens, promettant sa médiation entre le Pape et l'Empereur ; Alvise Vivarini montrait Othon se présentant à l'Empereur son père ; Jean Bellini faisait assister aux fêtes données par le doge Ziani au Pape, qui accorde au Doge des privilèges et des honneurs ; Victor Carpaccio peignait le pape Alexandre III célébrant la messe à Saint-Marc. Ainsi les peintres représentaient les batailles, les victoires, la solennité des fêtes, les guerriers qui marchaient aux côtés des magistrats et des dignitaires. Toute la vie extérieure et tous les personnages illustres du temps étaient fidèlement reproduits par l'art. Mais, de tous les peintres de cette époque, aucun ne sut, mieux et plus complètement que Victor Carpaccio, exprimer la vie vénitienne dans toutes ses manifestations.



CHAPITRE PREMIER

LAZARE BASTIANI ET SON ÉCOLE

LE MAÎTRE DE CARPACCIO : LAZARE BASTIANI.
LES TROIS ÉCOLES VÉNITIENNES DU QUATTROCENTO : VIVARINI, JACQUES BELLINI, LAZARE BASTIANI. ¶ INFLUENCE DE BELLINI SUR L'ÉCOLE DE BASTIANI. ŒUVRES PRINCIPALES DE BELLINI. ¶ ORIGINALITÉ DE BASTIANI. ¶ SA FAMILLE ET SES DISCIPLES. ¶ SES ŒUVRES CONNUES : JUSTES ET FAUSSES ATTRIBUTIONS. BASTIANI ET CARPACCIO.

Les historiens de l'art, recherchant le maître dont Carpaccio reçut les premiers rudiments, firent du peintre le disciple tantôt de Vivarini, tantôt de Gentile Bellini. D'autre part, Vasari ayant indiqué, de façon manifestement erronée, que Carpaccio avait été le maître de ses deux frères, Lazare et Bastian (1), les historiens rectifièrent aisément l'erreur nominale, mais pour affirmer presque tous que le grand artiste eut pour disciple Lazare Bastiani. Un examen plus attentif de la question et la comparaison des dates et des faits d'après des documents inédits nous obligent à conclure que Bastiani ne fut pas le disciple ou l'imitateur, mais bien le premier maître de Carpaccio. Pour enlever toute probabilité à l'hypothèse, admise et défendue encore par Cavalcaselle, qui fait de Bastiani le disciple de Carpaccio, il suffit de savoir que le premier était déjà peintre quand le second n'était pas encore né. Et ce n'est pas la seule preuve, encore qu'elle soit très forte, qu'on peut produire à l'appui de cette opinion. Une autre résulte de la comparaison de certaines

(1) « Il enseigna son art à ses deux frères, qui furent ses imitateurs : Lazzaro et Sebastiano. » V. Vasari, *Le vite dei pittori*, avec des notes et un commentaire nouveau par Gaet. Milanesi, t. III, Sansoni, 1878.

peintures de Bastiani et de Carpaccio, dont le style présente une telle analogie que, plus tard, quand la renommée du maître fut éclipsée par celle du disciple, des tableaux du premier furent attribués au second. Cette confusion, dissipée par une observation plus minutieuse, est une indication que Carpaccio fut initié à l'art par Bastiani. Maintenant, pour mieux déterminer les œuvres qui appartiennent respectivement aux deux artistes, pour marquer plus exactement l'influence du plus ancien sur le plus jeune, il est nécessaire de mettre en lumière la figure, si mal connue et si mal jugée, de Lazare Bastiani. Pour ce faire, nous serons guidés par des documents incontestables, qui jettent un jour nouveau sur ce noble artiste, enrichissent son œuvre, le font apparaître comme le chef d'une nombreuse famille de peintres, lui donnent enfin la place qui lui revient légitimement dans l'histoire de l'art vénitien.

Si l'on considère dans son ensemble la peinture vénitienne du Quattrocento, on distingue à première vue trois groupes d'artistes. Les deux premiers, très connus et très étudiés, sont représentés, l'un par l'école de Murano d'Antoine Vivarini, l'autre par celle de Jacques Bellini. Que Vivarini d'ailleurs ait été lui-même initié à l'art nouveau par les leçons et les exemples de Gentile de Fabriano et de Pisanello, c'est ce qui apparaît évidemment dans un tableau du peintre de Murano qui est au Musée de Berlin. Mais le maître de Fabriano trouva en Jacques Bellini un disciple plus fidèle. Mieux que Vivarini, chez qui sont toujours vivants les sentiments et les méthodes du passé, il sut faire accueil à cette floraison nouvelle des idées et des formes de l'antiquité classique qui marque la première apparition de la Renaissance. Chez lui, avec la grâce du nouveau style toscan, qu'il put étudier à Padoue où l'art fut illustré par le génie de Donatello, on retrouve la manière large et grandiose de Mantegna, son gendre, avec qui il vécut dans une grande intimité, et qui fut en même temps son disciple et son maître. L'influence de Mantegna se continua jusque dans les œuvres de jeunesse de Jean Bellini, le second fils de Jacques, et



LAZARE BASTIANI. — PIÉTA
(ÉGLISE DE SAINT-ANTONIN, VENISE).
(*Voir Page 14.*)



LAZARE BASTIANI.
SAINTE VÉNÉRANDE ET D'AUTRES SAINTES
(ACADÉMIE ROYALE, VENISE).
(*Voir Page 19.*)

certains de ses tableaux, comme la *Piété* de la Galerie de Brera, l'*Oraison dans le Jardin* de la Galerie Nationale de Londres, la *Résurrection* du Musée de Berlin, se peuvent confondre avec ceux de Mantegna.

Mais entre les deux écoles de Vivarini et de Jacques Bellini, une troisième école se développait, composée en grande partie de peintres modestes, dont les œuvres, longtemps cachées aux regards, en particulier dans les cloîtres inaccessibles des couvents, ne se trouvent pas mentionnées dans les anciens guides. C'est grâce seulement à des documents inédits que nous pouvons retrouver les noms de ces artistes obscurs et suivre à travers de nombreuses vicissitudes certaines de leurs œuvres. Ces œuvres, sauvées des injures du temps et des hommes, furent, après la suppression des couvents, transportées dans des Musées publics ou privés, notamment à l'Académie de Vienne et au Musée municipal de Venise : c'est là qu'on peut maintenant étudier cette école, qui sut conserver un caractère original, et n'a pas une mince importance dans l'histoire de l'art vénitien. Et la gloire ne lui manque pas, puisque, entre une multitude de peintres modestes, elle peut revendiquer Lazare Bastiani, le grand Carpaccio, Bénédict Diana, Jean Mansueti, tous peintres qu'on doit considérer, d'après certains caractères spéciaux, comme formant un groupe artistique bien distinct, contrairement à l'opinion générale, qui les croit disciples de Vivarini ou des Bellini.

Cette école donc, qui a pour représentant Bastiani, tire son origine des vieux peintres byzantinisants, comme Jacobello del Fiore et Michel Giambono, non sans subir cependant l'influence de Jacques Bellini. C'est en effet de l'influence puissante de Jacques que l'art nouveau reçoit désormais son inspiration et ses formes, et on ne peut l'étudier convenablement si l'on ne part de Jacques Bellini.

Nous n'avons que quelques œuvres de Bellini. A deux Madones, qui portent la signature de l'auteur, l'une qui est à la Galerie

Tadini à Lovere, l'autre à l'Académie de Venise, il faut en ajouter deux autres, l'une au Louvre, l'autre aux Uffizi de Florence (1). Un Crucifix, de grandeur naturelle, peint à la détrempe, est au Musée de Vérone. Et d'un *Crucifiement*, peint au Palais archiépiscopal de Vérone, il ne reste plus qu'une gravure, mais elle suffit pour que nous prenions une idée, même sans le charme du coloris, de la facture noblement grandiose et large de cette composition et de l'admirable beauté de certaines figures qui font déjà pressentir Giorgione. Les œuvres du maître furent détruites par le feu à l'École de Saint-Marc à Venise, où il avait peint une *Histoire de Jérusalem* avec le Christ et les larrons (2) (1466).

Jacques, à l'École de Saint-Jean l'Évangéliste, exécuta d'autres peintures dont Ridolfi nous donne la description suivante :

« On voyait de sa main, dans la confrérie de Saint-Jean l'Évangéliste, le Sauveur et deux Anges qui le guidaient pieusement, et dans la première salle il avait distribué, en un grand nombre de petits tableaux de moyenne grandeur, les actes du Christ et de la Vierge. Ces tableaux, ayant été détruits par le temps, furent refaits, avec diverses modifications de fond et de forme, par d'autres artistes, tels qu'on les voit aujourd'hui. Nous en donnerons la description qui nous a été rapportée par d'anciens peintres.

« Dans une belle chambre, au premier tableau, on voyait Marie enfant, lavée par les sages-femmes, saint Anne au lit, et saint Joachim assis et écrivant.

« Dans le second, la Vierge, petite fille, se rendait au temple, pour s'employer pendant plusieurs années au service divin, tisser des vêtements sacerdotaux, les orner de broderies et de pierres, et remplir d'autres fonctions sacrées.

« Au troisième, on la voyait qui recevait Joseph comme époux

(1) La Madone de Lovere vient du couvent vénitien des sœurs du Corpus Domini ; celle de l'Académie du couvent des sœurs de Sainte-Marie des Anges de Murano. — C. Ricci, Jacopo Bellini (dans l'*Emporium de Bergame*, nov. et déc. 1903).

(2) Molmenti, I pittori Bellini (*Studi e ricerche di storia d'Arte*, p. 127. Turin, 1892).



JACQUES BELLINI.
LE CRUCIFIEMENT, FRESQUE DE L'ARCHEVÊCHÉ DE VÉRONE, AUJOURD'HUI DÉTRUITE
(ESTAMPE DU MUSÉE MUNICIPAL, VENISE).

(*Voir Page 10.*)



LAZARE BASTIANI.
LA MADONE ET LE DONATEUR JEAN DES ANGES
(ÉGLISE SAN DONATO, MURANO).
(*Voir Page 22.*)

ÉCOLE DE JACQUES BELLINI. — LES ÉPOUSAILLES.
(*Voir Page 12.*)

de la main du grand prêtre, accompagnée d'un cortège nombreux de jeunes filles ; il y avait aussi des jeunes hommes avec des baguettes à la main à côté de saint Joseph. Puis, l'habile artiste l'avait représentée telle qu'elle fut annoncée par Gabriel, et il avait peint au-dessus d'elle une troupe nombreuse de petits anges folâtrant. Ensuite la Vierge allait faire une visite à sa belle-sœur, Élisabeth, qui l'accueillait avec des démonstrations de reconnaissance. Puis c'était, dans une humble cabane, l'adoration du bambin nouveau-né, et dans un rayon de gloire le peintre représentait les milices des chanteurs bienheureux, tenant à la main des reliquaires où était écrit le *Gloria in Excelsis Deo*, texte de leurs chansons. Joseph se tenait dans un coin, et les deux bons animaux réchauffaient de leur souffle leur Seigneur nouveau-né.

« D'après le tableau suivant, Jacques avait encore montré la Vierge, qui, suivant la loi, se présentait avec son petit enfant devant le pontife Siméon, offrant par la main d'une innocente fillette deux colombes blanches. Puis la crainte d'Hérode la faisait fuir en Égypte, sur une humble bête de somme, avec l'innocent Jésus au maillot, et le bon vieillard Joseph qui portait leurs pauvres hardes au bout d'un bâton. Une foule d'anges ouvraient la marche et servaient la Vierge durant le voyage.

« Après l'arrivée en Égypte de Marie et du saint vieillard, le peintre les représenta l'un dans l'exercice de son métier de charpentier avec Jésus lui passant ses outils, l'autre, la mère, occupée à coudre, assise dans une attitude très gracieuse ; et une gloire d'anges consolaient de leurs chants le couple bienheureux.

« Après la mort d'Hérode, les deux saints époux retournaient en Judée, tenant par la main le noble Enfant qui, le visage riant, les regardait en manifestant sa joie, et les anges guidaient l'âne chargé de leurs pauvres effets.

« Puis, dans une autre toile, le Sauveur apparaissait, intervenant dans les disputes des docteurs, interprétant les Saintes Écri-

tures, et, avec lui, la Vierge et Joseph, qui, consolés, se réjouissaient d'avoir retrouvé leur espoir.

« Jacques représenta encore d'autres événements douloureux de la vie de Marie, lorsque le Christ, devant aller à la mort pour racheter le genre humain, incliné devant sa mère, reçoit sa bénédiction. Et le peintre, en ces deux visages douloureux, tenta d'exprimer les sentiments d'affection filiale et maternelle.

« Il montra ensuite Jean apportant à la Vierge la cruelle nouvelle que son fils avait été pris au Jardin et conduit au prétoire d'Anna et de Caïphe, et la Vierge tombant évanouie entre les bras de ses sœurs.

« Et dans le tableau suivant il peignit le Sauveur conduit au Calvaire, la croix pesante sur les épaules, ses cruels bourreaux le pressant du pied et du poing et les pieuses Maries le suivant de loin. Puis on le voyait en croix, au moment de rendre l'âme, recommandant sa mère à son cher Jean ; un des bourreaux préparait l'éponge, d'autres jouaient ses vêtements aux dés, et il y en avait qui lui lançaient des plaisanteries et des insultes.

« Pour compléter cette histoire, il représenta le Rédempteur sorti triomphalement du tombeau, apparaissant à sa Mère avec le glorieux drapeau des Saints ; et, en dernier lieu, il avait représenté la Vierge en Reine du Ciel, montée au Ciel après le long pèlerinage de sa vie, couronnée par le Père Éternel et par son fils, du Diadème de Gloire (1) ».

On croit que les peintures de l'École de Saint-Jean l'Évangéliste ne sont pas toutes perdues. Le peintre Noël Schiavoni de Chioggia prétendait en posséder huit, dont deux, l'*Adoration des Mages* et les *Épousailles de la Vierge*, furent, il n'y a pas longtemps, vendues en Amérique ; les autres ont été dispersées. Les tableaux qui appartenaient à Schiavoni sont si gâtés par les restaurations qu'on ne peut se prononcer sûrement à leur sujet.

(1) Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte, owero le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, vol. I, pages 70, 71, 72. Padoue, MDCCCXXXV.



GENTILE BELLINI.
MADONE
(GALERIE LUDWIG MOND, LONDRES).



LAZARE BASTIANI.
LE COURONNEMENT DE LA VIERGE; SAINT BÉNÉDICT ET SAINTE URSULE
(MUSÉE LOCHIS, BERGAME)
(*Voir Page 22.*)

Cependant, la noblesse de la composition, où l'on retrouve l'influence de Giotto et la dignité classique de certains personnages, pourraient bien justifier l'attribution de ces œuvres à Jacques Bellini.

Le génie de Bellini apparaît mieux dans deux livres conservés, l'un au Musée Britannique, l'autre au Louvre, qui contiennent d'admirables dessins sur les sujets les plus variés, pris dans les Évangiles et dans la légende des Saints : études de nu, essais de perspective, avec d'ingénieux détails d'architecture, études d'animaux, etc.

On peut facilement imaginer l'admiration que devaient éprouver les artistes de cette époque devant les merveilles de la peinture de Jacques ; ils le choisirent tous pour modèle, sans excepter Lazare Bastiani, chef désigné de l'école, qui prit place entre les partisans de Vivarini et ceux de Bellini, et sut garder une originalité bien vénitienne, sans laisser d'accepter certaines des nouvelles formes d'art. Mais on rechercherait en vain les traces d'une influence directe de l'école de Padoue chez Bastiani, encore que Cavalcaselle ait prétendu qu'il apprit son art à Padoue de Mantegna, en retint les défauts plus que les qualités, et, revenu à Venise, après le départ de son maître pour Mantoue, se rapprocha de la manière de Vivarini, en travaillant avec Mansueti et Carpaccio. Cavalcaselle, de même, retrouve chez Bastiani jeune les enseignements et l'inspiration de Mantegna (1), notamment

(1) Le professeur Laudedeo Testi a écrit sur une esquisse de ce livre sur Carpaccio qui a été publiée en français sous le titre : *Victor Carpaccio et la Confrérie de Sainte-Ursule* (Florence, Bempo-rad, 1903), une étude critique dans l'*Archivio Storico Italiano* (Florence, livraison I de 1904). Testi affirme que *Bastiani, dans sa jeunesse, était exagérément imitateur du Squarcione.* Nous serions curieux de savoir dans quels tableaux de Bastiani apparaît cette imitation. Nous profitons de l'occasion pour remercier Testi de la courtoise appréciation qu'il a donnée de notre essai, qu'il a bien voulu trouver *supérieur aux monographies publiées dans ces derniers temps sur les grands artistes de notre pays.* A vrai dire, la conclusion, trop flatteuse, ne correspond pas aux prémisses où, impitoyablement, le critique combat une à une nos appréciations et nos inductions. Chacun a le droit de juger comme il lui plaît, mais M. Testi, si savant soit-il, ne doit pas être très familiarisé avec les documents vénitiens, ce qui lui fait commettre certaines erreurs de fait. Les unes peuvent être facilement corrigées si l'on connaît l'art et l'histoire de Venise, mais pour les autres, qui nous paraissent plus graves, nous croyons de notre devoir de les relever, au cours de cette étude, ne fût-ce que pour éviter que certaines inexactitudes n'acquièrent force de vérité de par l'indiscutable autorité du critique.

dans le tableau de la *Piété* qui est à l'église Sant'Antonino, à Venise. Mais ce tableau n'est certainement pas de la jeunesse de Bastiani, et si l'on y peut trouver quelque influence de l'école de Padoue, c'est à travers Jacques Bellini qu'elle a dû s'exercer. Pour se convaincre de la justesse de notre opinion, il n'est que de comparer le tableau de Bastiani avec deux dessins de Jacques sur le même sujet, qui font partie du livre conservé au Louvre.

A en juger d'après ses œuvres et d'après les documents, Bastiani ne doit pas, pendant sa jeunesse, avoir quitté Venise, où il était entouré d'un groupe nombreux de peintres, ses parents ou ses maîtres.

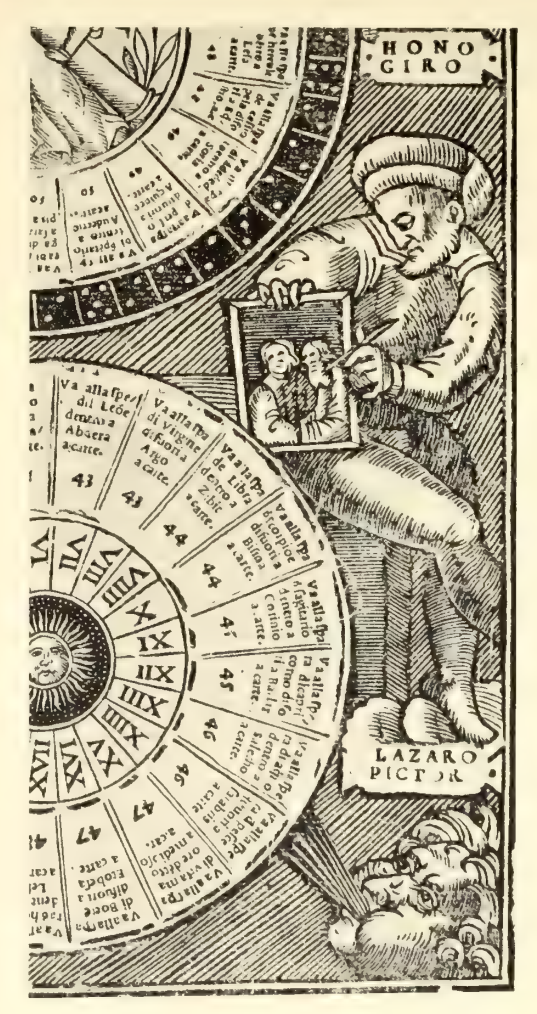
Lazare avait un frère plus âgé que lui, Marc, *coltrer* ou *cortiner*, c'est-à-dire peintre de couvertures (*coltri*), de tableaux d'autel, d'étendards, de gonfalons, de rideaux, de housses, etc. Sur ce Marc, mentionné pour la première fois en 1435, comme fils d'un certain Jacques, habitant San Lio, nous avons dans les documents des renseignements curieux. Dans son testament, il recommande dans les termes les plus affectueux une esclave tartare, du nom de Marthe, à ses quatre fils. De ces fils, Simon continua le métier paternel, et on peut le suivre de 1457 à 1475. Il habitait dans la paroisse de San Silvestro, où étaient groupés la plupart des artistes, *coltreri, cortineri,* et autres, qui s'étaient consacrés à cette partie spéciale de la peinture.

Le nom d'Alvise, le second fils de Marc, qui est mentionné de 1457 à 1512, se trouve joint dans les documents à celui du sculpteur en bois Leonard Scalamanzo, un des auteurs du chœur de Saint-Étienne, à Venise. Et comme Alvise habitait place Saint-Marc, où étaient les boutiques des peintres de caissons et de coffres de bois, connaissant ses relations avec Scalamanzo, nous pouvons en déduire qu'il était précisément peintre de caissons.

Du troisième fils, Christophe, qui était peintre lui aussi, nous ne savons rien, sinon qu'il fut enseveli dans la tombe que son frère



VINCENT BASTIANI.
SAINTE THÈCLE
(MOSAÏQUE DE SAINT-MARC, VENISE).



ORNEMENTS D'UNE PAGE DU LIVRE :
« Le Triomphe de la Fortune ».

(Voir Page 17.)



LAZARE BASTIANI.
SAINT SERGI.
(MOSAÏQUE DE SAINT-MARC, VENISE)

(Voir Page 17.)



LAZARE BASTIANI. — MIRACLE DE LA SAINTE CROIX (GALERIE ROYALE, VENISE).

(*Voir Page* 22.)

Marc avait fait élever pour lui et sa famille dans le cimetière de l'École de Sainte-Ursule (1).

Nous avons de plus amples renseignements sur le quatrième fils de Marc, Paul, qui reçut les ordres, et de 1464 à 1480 exerça son ministère dans les églises des Saints-Apôtres et de Saint-Julien. Les documents nous apprennent que Paul, « homme léger et de mauvaise volonté », n'exerçait pas toujours chrétiennement son sacré ministère, comme il appert de l'anecdote suivante.

En 1478, Venise était dévastée par une terrible épidémie, et les dévots accouraient en foule à l'église de Saint-Julien où était conservé le corps de saint Roch. Les frères de l'École de Saint-Roch imploraient le secours du saint, protecteur des pestiférés, parcouraient les rues, flagellant à coups de discipline leur torse nu, chantant des hymnes et des prières. Un groupe nombreux de flagellants, qui se trouvait dans l'église de Saint-Julien, devant l'autel de saint Roch, oubliant la peste et les prières, en vint aux mains, et les disciplines, d'instruments de pénitence, devinrent armes de combat. Le prêtre Paul Bastiani, présent à la rixe, voulut l'apaiser en usant d'arguments un peu trop expéditifs pour un prêtre. « Il se plaça devant l'autel, s'arma d'une épée, en porta plusieurs coups à ceux qui se trouvaient là, et la tourna même contre son frère Alvixe Bastiani... Et, sur son ordre, un des flagellants, appelé Alvixe barbier, auteur principal de la dispute, tira son épée et en porta des coups en même temps que ledit prêtre Paul Bastiani ».

Dans le testament de Marc Bastiani, en même temps que de ses quatre fils et de l'esclave tartare, il est fait aussi mention de son frère, Lazare, dont le nom est inscrit sur un testament du 5 avril 1449 où il figura comme témoin.

La signature porte : « T. Lazarus pictor condam Sebastiani de

(1) CURTI ROCCO, *Iscriz. sepolcrali venete* (*Bibl. Marc. Lat.* CL. XIV Cod. XXVI-XXVII). Au cimetière de Sant'Orsola : « Sepultum... Marci Bastiani quondam domini Jacobi et suorum heredum ».

confinio Santi Leonis testis ». A cette époque, donc, Lazare habitait à San Lio (Léon), avec son frère Marco, mais plus tard il alla habiter, jusqu'à sa mort, dans une maison qui est en face de la grande porte de l'église de Saint-Raphaël Archange, en avant du canal.

En 1460, nous trouvons déjà Lazare travaillant à un retable d'autel, commandé pour l'église de Saint-Samuel des Procurateurs de Saint-Marc. Dix ans plus tard, les confrères de l'École de Saint-Marc lui commandent un tableau représentant l'*Histoire de David*, et lui promettent la même somme qu'à Jacques Bellini, lequel avait travaillé pour la même confrérie avec ses deux fils Gentile et Jean. Il suit de là que Lazare devait avoir grande réputation, puisque la célèbre confrérie de Saint-Marc le mettait, pour les honoraires, sur le même rang que Jacques Bellini, le plus illustre peintre du temps.

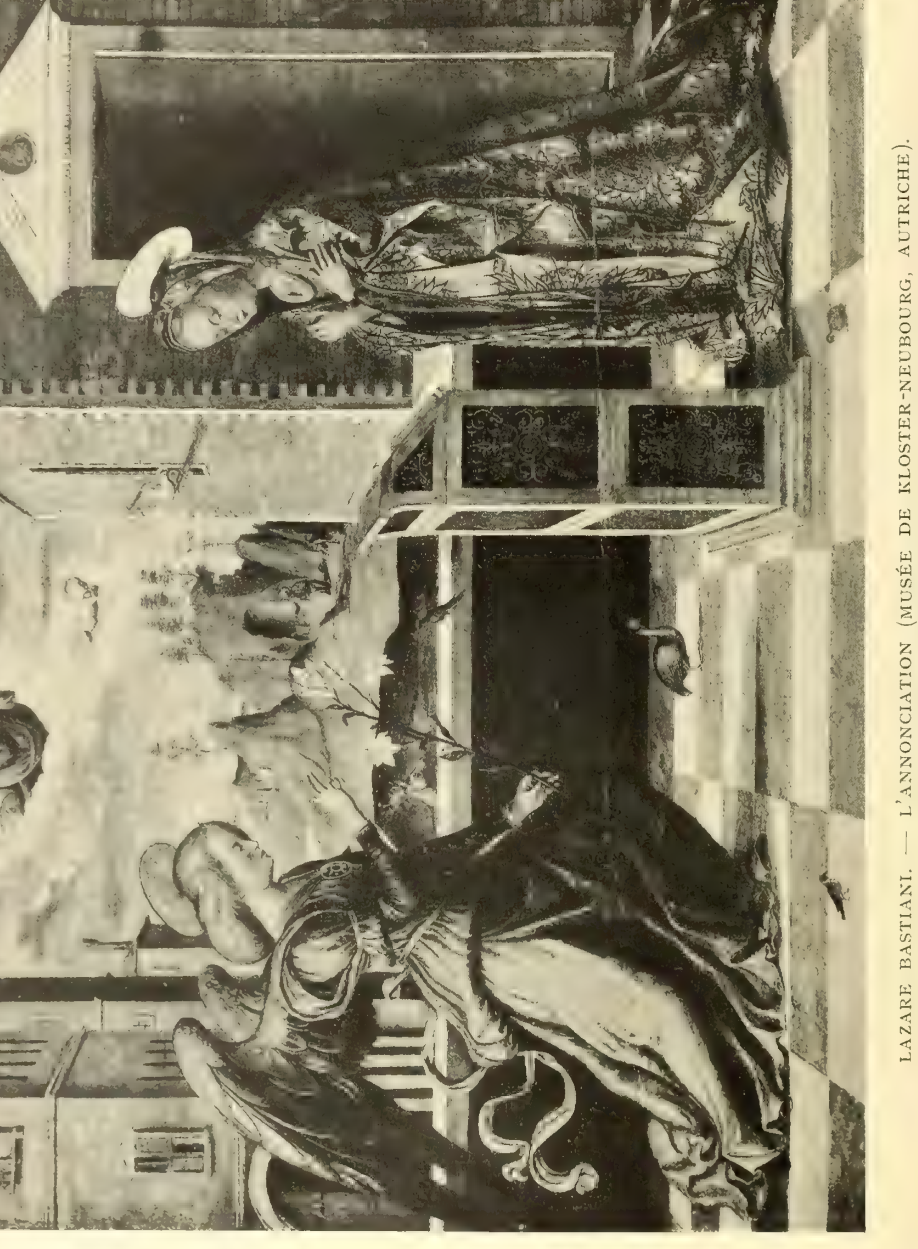
Vers 1470, nous trouvons Bastiani inscrit dans la confrérie de Saint-Jérôme, et il peint pour cette École, en deux tableaux, certains épisodes de la vie du saint patron. En 1473, un certain Antoine Corradi de Péra (Constantinople) écrit à un de ses beaux-frères de commander à Lazare Bastiani une table avec « la figure de Jésus-Christ, mais si le peintre n'était plus en vie, il devait la faire exécuter par Zuan Bellini ». Le tableau fut fait en 1474 par Bastiani, qui poursuivit longtemps encore sa laborieuse carrière, et, de nouveau, est cité en 1494 dans les actes de l'École de Saint-Marc. En 1478, il est choisi comme arbitre dans un débat entre deux sculpteurs, et la même année il signe comme témoin au testament d'Ange Ravagnani.

A cette époque, nous croyons que Lazare fut chargé d'exécuter une œuvre des plus importantes. On appela en 1499, pour orner de peintures imitant la mosaïque (musaïcum fictitium) le bassin du chœur dans le dôme de Ferrare, un peintre du nom de Bonfadino et un certain *maître Lazare*. André Mantegna était chargé de recevoir leur œuvre.

Bien que notre hypothèse ait été combattue, nous croyons



LAZARE BASTIANI.
SAINT ANTOINE DE PADOUE, SAINT BONAVENTURE ET SAINT LÉON
(MUSÉE ROYAL, VENISE).
(*Voir Page 20.*)



LAZARE BASTIANI. — L'ANNONCIATION (MUSÉE DE KLOSTER-NEUBOURG, AUTRICHE).

(*Voir Page 22.*)

encore que ce Lazare était notre Bastiani qui était aussi peintre mosaïste ; on lui devait déjà la belle mosaïque de Saint-Marc, représentant *Saint Serge et Bacchus*, et il paraissait capable entre tous de peindre une imitation de mosaïques. Nous ne croyons pas pouvoir nous ranger à l'opinion de ceux qui veulent voir dans le *maître Lazare* des documents de Ferrare ce Lazare Grimaldi de Reggio, auteur d'un très mauvais tableau qui, de la galerie Rossi de Venise, passa, il n'y a pas longtemps, à la galerie Kaufmann de Berlin (1).

Cittadella (2), au contraire, parle de Lazare comme d'un peintre excellent et croit qu'il est mentionné parmi les plus remarquables peintres anciens et modernes dans l'ouvrage curieux d'un écrivain de Ferrare, Sigismond Fanti.

L'œuvre, qui ne comprend que des planches sans texte, porte ce titre : *Triompho di Fortuna* (imprimée dans l'illustre cité de Venise par Agostino da Portese, MDXXVI). Autour de la roue de la Fortune et de diverses Vertus se trouvent des portraits de héros, de philosophes, de savants, d'astrologues, d'artistes de l'antiquité et des temps modernes. Dans les planches, les noms classiques de Parrhasios et d'Apelle voisinent avec les noms illustres de la Renaissance, Raphaël, Francia, Mantegna, Dosso Dossi. A la planche XXV, autour de la roue de la Fortune, on voit la figure d'un *Lazzaro pictor*. Il est évident qu'un peintre du nom de Lazare devait alors jouir à Ferrare d'une grande renommée, puisque Fanti n'hésitait pas à le glorifier à l'égal des artistes les plus illustres. N'était-ce pas ce *Lazzaro pictor* qui fut chargé d'orner le dôme de Ferrare ? Et il ne nous semble pas téméraire de penser que ce fut précisément notre Lazare Bastiani, car le médiocre Lazare Grimaldi de Reggio n'était certainement pas digne d'une telle confiance, et encore moins des honneurs décernés par Sigismond Fanti. D'ailleurs nous ne connaissons pas à cette époque d'autre peintre de quelque renom répondant au nom de Lazare.

(1) A. Venturi, *Archivio storico dell'Arte*, 1888, p. 89.
(2) *Doc. Ill. risguardanti la Statistica di Ferrara.*

Au XVIe siècle, nous pouvons suivre les traces de Bastiani dans les anciens documents des Archives de Venise, et nous trouvons plus d'une fois sa signature de 1500 à 1512.

En 1508, son nom est joint à celui de Victor Carpaccio dans un jugement de grande importance. Lazare et Victor sont appelés pour estimer les peintures de Giorgione qui se trouvaient sur la façade du *fondare dei Tedeschi* (magasin des allemands), et Bastiani est nommé le premier, — non par ordre alphabétique, puisque le peintre Victor de Mathio vient après Scarpaza, — mais comme le plus ancien. Avec un autre de ses disciples, Benedict Diana, bon peintre de la même école, Bastiani peint les étendards de la place Saint-Marc. Ce qui prouve indubitablement que Bastiani fut, en son temps, tenu en grande considération, c'est qu'il eut l'honneur, envié des artistes les plus fameux, d'être appelé au Palais Ducal pour y faire un certain nombre de portraits, alors que Gentile Bellini, de retour de Constantinople, ne reçut la commande que d'un seul portrait, celui du doge Barbarigo (1). De fait, François Sansovino, dans sa *Venetia* (éd. de 1581, c. 124), écrit : « ... la salle du Collège des 25, avec divers portraits de Doges d'une hauteur de plus d'un bras et demi, en costume ancien, œuvre de Lazare Bastiani ». Et Ridolfi (*Meraviglie*, I, 67) : « Dans la salle des vingt Savii, située entre celle du Conseil et celle du Scrutin, il fit (Bastiani) un grand nombre de portraits des Doges, qui ont brûlé ».

Enfin, on trouve l'indication de la mort de Bastiani dans cette note des Registres de l'École de Saint-Marc :

« 1512. Mort de Ser Lazare Bastian, peintre à Saint-Raphaël ».

Et sa mort doit être postérieure au 17 mars 1512, car, à cette date, il figurait encore dans un contrat.

Lazare eut un fils, du nom de Vincent, qu'on pourrait faci-

(1) LORENZI, *Monumenti per servire alla Storia del Pal. Duc.*, Doc. 216.

Ces documents répondent au professeur Testi, qui écrit :

« Il paraît que même par ses contemporains Bastiani n'était pas considéré comme un grand peintre. Il n'eut, en effet, en partage aucune de ces belles commissions qui mirent en évidence les grands maîtres du temps. »



LAZARE BASTIANI.
L'ANNONCIATION
(MUSÉE CIVIQUE, VENISE).
(*Voir Page 22.*)

LAZARE BASTIANI.
LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT JÉROME
(MUSÉE IMPÉRIAL, VIENNE).
(*Voir Page 20.*)



LAZARE BASTIANI.
LA VIERGE AUX BEAUX YEUX
(PALAIS DUCAL, VENISE).
(Voir Page 23.)

lement confondre avec Vincent Bastiani, également auteur de mosaïques qui sont à Saint-Marc. Mais ce Vincent, peintre, mourut le 18 mars 1512, en tombant d'un échafaudage, tandis qu'il travaillait dans la basilique à la mosaïque de sainte Thérèse, et il n'y a rien de commun entre lui et l'autre Vincent Bastiani, fils de Lazare, dont nous avons une signature autographe de 1513.

Un autre fils de Lazare, du nom de Sébastien, reçut les ordres et exerçait son ministère à l'église de Saint-Raphaël, qui s'élevait en face de la maison paternelle. D'un caractère beaucoup plus doux et paisible que son cousin Paul, qui cachait une épée sous son surplis, Sébastien joignait à son office ecclésiastique l'humble exercice d'un art décoratif, et il se faisait un honnête revenu en peignant pour les fêtes religieuses *des figures d'anges et autres ornements.*

Le prêtre Sébastien avait encore un frère, Jacques, qui était préposé à l'emploi modeste de porter les urnes de vote dans la salle du Grand Conseil; enfin nous ne croyons pas nous tromper en voyant un autre fils de Lazare dans ce *Zuano de Lazzaro depentor,* dont on lit le nom dans un document, à côté de ceux déjà connus des *cortineri Marc et Simon,* sans doute ses parents et collègues.

Ainsi, autour d'un bon artiste comme Lazare Bastiani croissait une famille de peintres obscurs, consacrés à un art qui touchait à l'industrie. Mais l'action de Lazare eut plus d'effet sur certains de ses disciples qu'il initia à la peinture par ses leçons et par ses œuvres.

Si Lazare Bastiani, on l'a vu, signait *pictor* dès 1449, il est évident qu'à cette époque il n'était plus un enfant. On peut donc, sans grand risque d'erreur, placer sa naissance aux environs de 1425.

Et puisque les meilleures qualités du peintre se révèlent dans son tableau, signé mais non daté, de *Sainte Vênérande,* exécuté pour l'église du *Corpus Domini* de Venise, et passé ensuite à l'Académie de Vienne, on peut croire que ce chef-d'œuvre a été accompli

quand l'artiste était dans la force de l'âge, entre 1460 et 1470.

Sur un trône massif, est assise, majestueuse et couronnée, sainte Vénérande, tenant dans une main un livre ouvert et la palme du martyre, et dans l'autre une petite croix. La riche mais lourde architecture du fond, où subsiste encore le style du moyen âge, laisse apparaître, dans les ornements des colonnes et des arcs, les premières traces de la Renaissance. Détail curieux : sur le premier degré du trône est placé, en un heureux raccourci, le chevalet du peintre, en guise de naïf *ex voto*. L'austérité des types, la correction et la sobriété du dessin, les plis simples et naturels des étoffes ne sont pas égalés par le coloris, un peu faible et pâle.

C'est encore à la maturité du peintre, c'est-à-dire aux environs de 1470, qu'il faut rapporter le tableau signé représentant saint Antoine de Padoue prêchant, assis entre les branches d'un noyer, et à ses pieds deux saints franciscains, le cardinal Bonaventure et le moine Léon, le fidèle compagnon de saint François. Ce tableau fut placé sur l'autel de l'École de Saint-Antoine à l'église des Frari, orné plus tard, par Pordenone, de cinq saints franciscains peints sur la prédelle. Quand, en 1666, le goût corrompu du temps transforma l'autel, y prodiguant des marbres rares et des fioritures baroques, le tableau de Bastiani fut transporté dans l'École de Saint-Antoine, et la prédelle, peinte par Pordenone, fut pendue au sommet d'un mur de l'église des Frari; elle y resta cachée jusqu'à ces temps derniers, où elle fut mise en un endroit moins indigne de la même église.

Nous ne croyons pas nous tromper en plaçant les deux tableaux de l'École de Saint-Jérôme, la *Dernière Communion* et les *Funérailles du Saint*, entre 1470 et 1480. Vers 1470, Lazare était, nous l'avons dit, inscrit à l'École de Saint-Jérôme, et il doit avoir commencé aussitôt après les deux tableaux, dont l'un, les *Funérailles du Saint*, fut ensuite copié sur la prédelle qui est conservée au Musée de Brera. Un dessin de la tête de l'Oriental, qui converse avec les deux frères sous le portique de l'église, où a lieu la com-



ÉCOLE DE LAZARE BASTIANI. — LA NATIVITÉ
(MUSÉE ROYAL, STUTTGART).
(*Voir Page 27.*)



LAZARE BASTIANI. — LES FUNÉRAILLES DE SAINT JÉROME (MUSÉE IMPÉRIAL, VIENNE).
(*Voir Page 20.*)



LAZARE BASTIANI.
LA VIERGE ET L'ENFANT
(MUSÉE MUNICIPAL, VENISE).
(*Voir Page 23.*)

munion de saint Jérôme, est au Cabinet des Estampes du Musée de Dresde.

C'est encore dans ces dix années, vers 1480, que doit avoir été exécuté le tableau vendu par la famille Mocenigo, de Sant'Eustacchio, à la Galerie Nationale de Londres, où il est encore, par erreur, attribué à Carpaccio, bien qu'on en ait effacé la fausse signature : « Victor Carpatio ». Il représente le doge Giovanni Mocenigo, agenouillé devant la Vierge, avec saint Jean-Baptiste et saint Christophe. Ce doit être un tableau votif pour la cessation de la peste, qui sévissait à Venise en 1478 et 1479. Sur une espèce d'autel qui s'élève au milieu du tableau, on lit l'inscription suivante :

URBEM. REM. VE.
NETAM. SERVA
VENETUMQ.
SENATUM
ET MIHI SI ME
REOR VIRGO
SUPERNA AVE.

Carpaccio était très jeune à cette époque. Aussi n'est-il pas vraisemblable que le chef de l'État lui ait confié une œuvre aussi importante. Nombre de critiques admettent que le tableau n'est pas de Carpaccio, mais tous ne sont pas d'accord sur la véritable attribution. Entre autres, un écrivain américain, Mme Mary Lagan, croit y retrouver la main de Gentile Bellini; mais il suffit de jeter les yeux sur le tableau de Gentile Bellini que Mme Lagan estime ressembler beaucoup à la peinture attribuée à Carpaccio, pour se convaincre qu'en critique d'art les femmes ne sont pas toujours des juges compétents et pénétrants. Si l'on compare au contraire le tableau de Londres avec deux tableaux de Bastiani, qui sont au dôme de San Donato de Murano et à la galerie Lochis à Bergame, on trouvera dans tous les trois le même trône, et dans

les personnages les mêmes particularités, par exemple la forme des mains, dont les articulations sont fortes et osseuses. Si l'on ajoute que dans les trois tableaux la Vierge est vêtue d'une robe de brocart, comme d'ordinaire chez Bastiani, et qu'on y rencontre d'autres caractéristiques telles que le paysage de fond, avec ses eaux miroitantes et ses collines couronnées de peupliers, on ne pourra plus douter qu'il faille aussi attribuer à ce peintre le tableau de Londres.

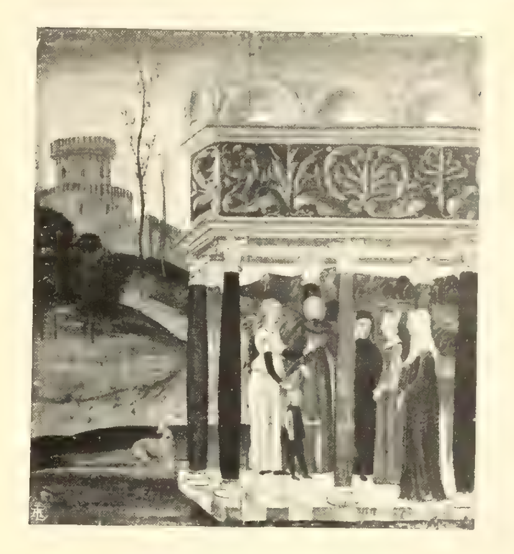
La première peinture de Bastiani qui porte une date est celle de 1485 du dôme de Murano, représentant le chanoine Jean dagli Angeli agenouillé devant le trône de la Vierge.

Le tableau de la galerie Lochis de Bergame porte la date de 1490, et la grande peinture de la salle des séances appelée *de la Sainte-Croix,* dans l'École de Saint-Jean l'Évangéliste, fut probablement exécutée entre 1486 et 1500, c'est-à-dire alors que Gentile Bellini travaillait pour la même salle.

Pour retrouver l'ordre des autres tableaux, qui ne portent pas de date, il convient de considérer le style du maître. Ainsi, il sera facile de remarquer que, dans ses dernières œuvres, Bastiani avait adopté une échelle de proportions différente de celle des peintures de sa maturité; il faisait les têtes petites et minces en comparaison des corps qui sont très allongés. La proportion des têtes par rapport aux corps est dans les premières années de un à huit, et de un à onze dans les dernières. Ce défaut est compensé par une qualité que le peintre développe de plus en plus à mesure qu'il avance dans la vie. En effet, Bastiani, très soucieux de la perspective, fait succéder, aux tentatives plutôt malheureuses de sa jeunesse, une remarquable maîtrise dans l'art de distribuer les lignes et les plans. Ainsi, tandis que l'*Annonciation* du Musée de Venise dénote une timide ingénuité dans les lignes de la perspective exagérément élargies, comme écrasées, et convergeant toutes en un même point, une autre *Annonciation* de la galerie de Klosterneuburg révèle un art de la perspective parfait dans les lignes et dans les raccourcis.



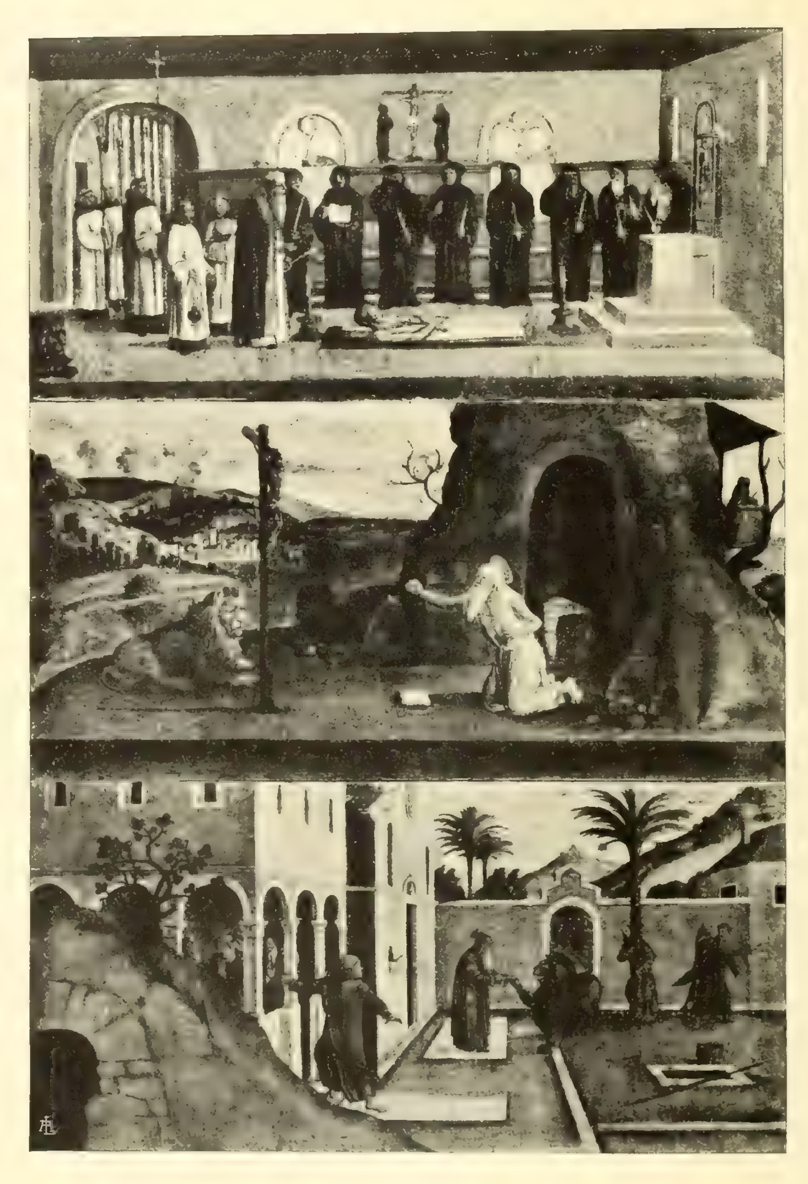
SALOMON ET LA REINE DE SABA.
RENCONTRE AUPRÈS DU FLEUVE.



LE RETOUR DE TOBIE.

TABLEAUX DE L'ÉCOLE DE BASTIANI, ÉGLISE SANT'ALVISE, VENISE.
(*Voir Page 24.*)

LAZARE BASTIANI. — LA NATIVITÉ (MUSÉE ROYAL, VENISE).
(*Voir Page 24.*)



LAZARE BASTIANI. — PRÉDELLE (MUSÉE BRERA, MILAN).
(*Voir Page 20.*)

Ce sujet de l'Annonciation fut repris plusieurs fois par Bastiani. Il en exécuta une jusque sur les panneaux de l'orgue de Saint-Michel à Padoue, mais il n'en reste, malheureusement, que l'ange Gabriel, sur un fond de paysage animé, selon l'habitude du peintre, par des eaux et par un groupe de personnes qui s'entretiennent. Cavalcaselle a aussi rendu à Bastiani une autre toile qui devait former le côté interne des mêmes panneaux, représentait l'archange Michel et portait la signature fausse de Jacques Nerito, élève de Gentil de Fabriano.

Deux autres panneaux d'orgue de Bastiani, où est peinte une *Annonciation,* qui proviennent probablement de l'église de l'île vénitienne Sant'Elena, sont au dépôt de l'Académie de Venise, et portent au dos des dessins au fusain, qui sont probablement de la main du maître.

Enfin, une tablette d'un beau coloris, représentant l'Annonciation, de Bastiani, a été vendue en Angleterre par le libraire Ongania de Venise.

Bastiani peignit aussi quelques Madones, parmi lesquelles il faut citer la *Vierge aux Beaux Yeux,* qui était dans le bureau des gouverneurs *delle Entrade* (revenus), et fut attribuée par les critiques du XVIIIe siècle à Jean Bellini. Edwards, cependant, écrivait, dès 1807 (1), que beaucoup de gens doutaient que le tableau fût de Bellini et l'attribuaient plutôt à Vivarini. Mais le paysage caractéristique du fond, avec ses palmiers d'une forme singulière, le type des enfants à peu près identiques aux petits enfants de la peinture de Murano, l'expression dure et sévère de la Vierge, et les doigts des mains aux phalanges osseuses et raides, doivent faire attribuer l'œuvre à Bastiani. Une autre de ses Madones, qui est au Musée de Vérone, a été reproduite par lui sur une table, actuellement au Musée de Venise, où se trouve également une autre peinture représentant *Saint Côme, saint Damien et autres Saints,* qui nous

(1) Arch. di Stato. Direct. génér. des biens du Domaine, bureau de l'Économat, carton Edwards.

paraît être de Bastiani. Au contraire, une Madone du même Musée, qui porte la fausse signature de Cima de Conegliano, est de son école. Mme Lagan affirme avoir vu à Bari un tableau de Bastiani sur lequel nous n'avons aucun renseignement.

Bastiani fit encore deux médiocres tableaux, l'un pour l'église della Madona del Torresino à Cittadella, l'autre pour l'église de Saint-Antonin de Venise, qui représentent tous deux le même sujet, *la Piété*. Ce dernier, que Cavalcaselle place dans la prime jeunesse de l'artiste, sous l'influence de Mantegna, doit, au contraire, être rapporté, pour la rondeur des plis et une certaine morbidesse du coloris, à la seconde manière de Lazare. Il en va de même pour la *Nativité avec quatre Saints* (1), qui est actuellement à l'Académie, surtout si l'on considère la proportion des corps, trop longs par rapport aux têtes.

C'est encore à l'école de Bastiani, sinon au maître lui-même, que nous semblent appartenir les huit petits tableaux de l'église de Sant'Alvise à Venise, que certains critiques ont considérés comme une contrefaçon moderne, et que d'autres critiques, des plus autorisés, comme Ruskin, ont attribués à la prime jeunesse de Carpaccio, dont certains portent faussement la signature (2).

Nous croyons que ces huit petits tableaux ont orné quelque temps la balustrade de l'orgue de l'église de Santa Maria delle Vergini, en même temps que deux tables, de plus grande dimension, qui sont maintenant au Musée municipal de Venise et représentent, l'une Adam et Ève auprès de l'arbre du Paradis, l'autre l'Arbre de l'Église avec, sur les côtés, le roi David et la Sulamite. Les deux tables de sapin sont entourées d'une étroite corniche, qui n'est pas rapportée mais taillée dans les tables mêmes, et elles ne forment chacune qu'une pièce avec la corniche ; d'où l'on peut déduire qu'elles devaient servir de panneaux d'orgue. Suivant les documents des Archives, ces deux tables proviennent

(1) La *Nativité* était dans l'église de l'île de Sant'Elena.

(2) Les huit petits tableaux furent, au dire de Cicogna (*Iscrizioni venez.*, v. 624), acquis en 1842 par l'abbé Fr. Driuzzo et placés dans l'église de Saint-Alvise.



JACOB ET RACHEL AU PUITS.



JOSEPH RETROUVE SES FRÈRES.



LE VEAU D'OR.



LA CHUTE DE JÉRICHO.



LE COLOSSE AUX PIEDS D'ARGILE.



LA PAUVRETÉ DE JOB.

TABLEAUX DE L'ÉCOLE DE BASTIANI, ÉGLISE DE SANT'ALVISE, VENISE.

(*Voir Page 24.*)



LAZARE BASTIANI. — DESSIN (MUSÉE DE DRESDE).
(*Voir Page 20.*)

LAZARE BASTIANI. — LE TABLEAU DIT DU CHEVAL (GALERIE MIELHKE, VIENNE).
(*Voir Page 26.*)

du couvent vénitien de Santa Maria delle Vergini à Castello.

Or Cicogna, dans ses *Iscrizioni Veneziane,* nous apprend que les huit tableautins de l'église de Saint-Alvise proviennent également du couvent delle Vergini.

Ils sont pareillement peints sur des tables de sapin, rabotées tout autour, certainement pour être insérées dans le battant d'une corniche ou d'un montant, qui les réunissait pour servir de balustrade à l'orgue. En effet, dans les antiques églises vénitiennes, on se servait très souvent d'orgues pourvus de battants et d'une balustrade (*poggi*) où étaient peintes des légendes sacrées. En réunissant les huit tableautins de Saint-Alvise, en les plaçant dans leur ordre primitif, quatre d'un côté et quatre de l'autre, nous obtenons une espèce de parallélisme symbolique entre les faits sacrés qui sont représentés.

Le style, la facture, le dessin de ces huit tableaux révèlent la main du maître qui exécuta les deux panneaux précédemment décrits : ce qui rend naturelle l'hypothèse que les dix peintures, exécutées toutes sur du bois de même qualité, devaient former ensemble la décoration de l'orgue dans l'église delle Vergini à Castello.

Mme Mary Lagan trouve au contraire, dans les huit tableautins de Saint-Alvise, les signes caractéristiques de l'art *baroque,* et les croit probablement dus au pinceau de quelque religieuse, si inexpérimentée qu'elle rappelle à l'écrivain américain l'art mexicain des Aztèques. Pour nous, au contraire, ce sont de précieux documents pour l'histoire du costume vénitien au XVe siècle. Dans les fonds, l'architecture porte la marque de la première Renaissance, et le paysage, peint avec l'ingénuité caractéristique de Bastiani, est animé par des eaux et peuplé çà et là de petits arbres en forme de cylindres un peu allongés à la façon des arbres de crèche, qui figurent des peupliers, très communs dans la campagne vénitienne. Avec les peupliers, on trouve aussi quelques palmiers, représentés par des sortes de pinceaux, suivant l'habitude toute spéciale de Bastiani, dont la manière se retrouve encore dans la

composition et dans le groupement des personnages. Cependant les inexactes proportions des personnages et surtout la manière enfantine dont sont représentés les animaux ne nous permettent pas d'attribuer ces peintures au maître, mais à quelque élève de son école. Ces œuvres relèvent plus spécialement de l'art industriel, et sont très probablement dues au pinceau d'un de ces nombreux peintres vénitiens, qui faisaient profession d'orner des caissons, des drapeaux, des boucliers, des écus, etc. Il n'est pas nécessaire de penser, comme Ruskin, que ces tableaux sont de Carpaccio enfant ; ils sont dus probablement à l'un des neveux de Bastiani, Simon, Alvise ou Christophe, qui étaient peintres aussi, mais qui ne cherchèrent pas à atteindre les sommets de l'art.

C'est aussi de l'école de Bastiani qu'est sorti, à notre avis, le tableau attribué à Carpaccio : *le duc de Ferrare reçu sur la Piazzetta par le doge Augustin Barbarigo en 1488* (1). Il est peint d'un pinceau moins timide que celui de Lazare, avec des plis moins durs, un coloris plus vif, et il n'est pas téméraire de penser que Carpaccio peut y avoir travaillé dans sa jeunesse, révélant déjà, à l'école de son maître, ses éminentes qualités.

Au contraire, il nous semble qu'un autre tableau attribué à Carpaccio est de Lazare. La scène est en pleine campagne, hors des murs d'une ville ou d'un château. Deux jeunes nobles, entourés de leurs compagnons, examinent un cheval, tenu par des hommes d'armes et des écuyers. Il s'agit peut-être de la vente d'un cheval, mais peut-être aussi le tableau représente-t-il un événement particulier que nous ne connaissons pas ; c'est du moins ce que fait supposer l'attitude d'un écuyer, qui tient une croix à la main, à la tête du dextrier, qui a l'air de hennir, la bouche ouverte et les naseaux dilatés. On peut admirer cette peinture à la galerie Mithke de Vienne, et c'est là encore un document des plus important sur les costumes de l'époque.

(1) Ce tableau a été donné récemment au Musée civique de Venise par le prince Jean de Liechtenstein.



ADAM ET ÈVE ET L'ARBRE DU PARADIS. LAZARE BASTIANI (MUSÉE CIVIQUE, VENISE). (*Voir Page 24.*)



LAZARE BASTIANI.
L'ARCHANGE GABRIEL
(MUSÉE CIVIQUE DE PADOUE). (*Voir Page 23.*)



LE ROI DAVID ET LA SULAMITE ET L'ARBRE DE L'ÉGLISE.
LAZARE BASTIANI. (*Voir Page 24.*)



RÉCEPTION DU DUC DE FERRARE. ÉCOLE DE LAZARE BASTIANI.

(*Voir Page 26.*)



LAZARE BASTIANI. — VIERGE DE L'ÉGLISE DU RÉDEMPTEUR, VENISE.

Ainsi, dès la modeste école de Bastiani se manifestaient les signes précurseurs de cet art, que Carpaccio élèvera si haut.

Dans le tableau qui montre la rencontre du duc de Ferrare et du doge Barbarigo, il y a déjà une tentative pour représenter les fêtes magnifiques qui se déroulent parmi les splendides monuments de Venise; dans la peinture du cheval, qui est peut-être, chronologiquement, le premier tableau de genre de l'école vénitienne, l'artiste retrace une scène de mœurs domestiques avec la vérité d'un conteur. Si, dans ces premiers essais, l'art n'est pas parfait, il y règne cependant cette intime poésie de la vie vénitienne qui fait déjà pressentir l'approche de Vittore Carpaccio.

On trouve encore, épars dans les Musées, sous la désignation d'École vénitienne inconnue, un grand nombre de tableaux où nous pouvons reconnaître l'influence de Lazare, et que nous croyons devoir attribuer à son école, par exemple une *Nativité* qui est au Musée royal de Stuttgart.





CHAPITRE II

LA FAMILLE, LA PATRIE, LA VIE DE CARPACCIO D'APRÈS LES DOCUMENTS

VÉRITÉ SUR L'ORIGINE DE CARPACCIO.
CARPACCIO EST NÉ A VENISE, D'UNE FAMILLE VÉNITIENNE.
LES ERREURS DE STANCOVICH ET LES TABLEAUX D'ISTRIE.
LES FILS DE CARPACCIO : BÉNÉDICT ET PIERRE. || VIE DE CARPACCIO :
PEINTURES DU PALAIS DES DOGES.
LES GRAPHIES DU NOM DE CARPACCIO. || LES FAUX PORTRAITS.

Les tableaux de Carpaccio, image fidèle de la vie vénitienne du xv[e] siècle, inspirent naturellement le désir de connaître la vie de ce peintre admirable; mais, après tant d'années, nous ne saurions nous en faire une idée assez claire et déterminer tous les rapports qui peuvent unir l'homme à l'artiste. Il faudra donc nous contenter de donner au lecteur les renseignements que nous avons pu recueillir, au cours de plusieurs années de recherches assidues, sur la famille et la vie privée de l'artiste.

Georges Vasari, parlant de certains peintres vénitiens et lombards (1), met en tête Vittore Scarpaccia, qui fut toujours considéré comme Vénitien, jusqu'au moment où, au xviii[e] siècle, le chanoine Stancovich de Capodistria, par patriotisme, avança et soutint très chaleureusement l'hypothèse que Carpaccio était originaire de l'Istrie (2) ; et nous aussi, avant que des documents nouveaux nous vinssent tirer d'erreur, nous nous plûmes un moment à revendiquer cette gloire italienne pour une terre noble,

(1) Vasari, *Op. cit.*, page 627.

(2) Pierre Stancovich, Chanoine, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, 2[e] édition. Capodistria, 1878.

forte et infortunée qui est et veut être italienne (1). Mais au-dessus du sentiment s'élèvent les raisons sévères de l'histoire, et les recherches les plus actives, les études les plus approfondies nous ont démontré que Victor Carpaccio naquit à Venise, d'une famille originaire de Mazzorbo, île de la lagune dans le gouvernement de l'évêché de Torcello.

Charles Ridolfi avait déjà dit que Carpaccio descendait d'une famille vénitienne, d'ancienne bourgeoisie anoblie (2), et Antoine Marie Zanetti parle de l'antique famille des bourgeois Scarpazza, éteinte en 1760. Avec plus de force, Louis Lanzi, que ses études actuelles révèlent chaque jour davantage comme un historien et un critique des plus consciencieux, nie que Victor et son fils Bénédict soient nés à Capodistria, et il affirme que la famille Scarpazza est certainement venète, et probablement de Murano (3). Le premier qui en a découvert la véritable origine est Jean-Marie Sasso, qui assure qu'au XIV[e] siècle les Scarpazza étaient parmi les notables de l'évêché de Torcello ; l'un était chanoine de la cathédrale et les autres étaient juges.

En effet, les documents abondent, du XIII[e] siècle au XVII[e] siècle, pour prouver que cette famille est d'une antique origine vénitienne. Dans la confusion des familles et des noms, il n'était pas facile de retrouver la branche d'où descendait le peintre. Il a donc été nécessaire de recueillir le plus grand nombre de documents possible sur la famille Scarpazza ou, comme on l'appela dans la suite, Carpaccio ; et le résultat de cette recherche c'est que la branche principale habitait vraiment dans l'évêché de Torcello, exactement dans l'île de Mazzorbo, maintenant déserte, mais qui était au XIV[e] siècle florissante et populeuse.

Dès le 2 décembre 1284, nous trouvons un Barthélemy Scarpazzo de Mazzorbo et un Marino de Frison, procurateurs de l'église

(1) MOLMENTI, *Carpaccio e Tiepolo*, p. 57. Turin, 1885.
(2) RIDOLFI, *Le maraviglie dell'Arte*, p. 61.
(3) ZANETTI, *Della pittura veneziana*, I, I, Venise, Tosi, 1777.

de San Pietro de Mazzorbo qui promettent de payer à Rovino, tailleur de pierre, 11 lire pour des pierres et des colonnes acquises au compte de ladite église (1).

Les Carpaccio possédaient un chantier pour les navires et leur nom se présente presque à chaque page dans les actes du podestat de Torcello ; ils étaient dans l'aisance et apparentés à un évêque et ils occupaient les plus hautes charges du pays.

Mais ce n'est ni de cette famille, ni d'une autre famille Carpaccio di Chioggia, que descend notre Victor, et pour reconstituer son arbre généalogique il nous paraît nécessaire de connaître d'abord les branches collatérales de Mazzorbo qui étaient déjà passées à Venise au XIVe siècle.



D . O . M
HIC IACENT OSSA Q. IO. ANTONY
SCARPAZZA Q. BERNARDINI QVI HOC
MONVMENTVM SIBI POSTERISQVE
SVIS FIERI CVRAVIT
ANNO DOMINI MDCXVIIII

En 1360, un Ludovic Scarpazza est en relations de commerce avec l'île de Majorque. Nous ne connaissons ni ses descendants ni ses collatéraux ; mais comme c'était la coutume que les membres d'une même famille exerçassent le même métier, il est probable que Ludovic appartenait à la famille de Martin Scarpazza qui en 1356 était aussi en relations d'affaires avec des Génois. Six ans plus tard, un certain *Marinus* Scarpazza est aussi en relations d'affaires avec les Génois, et ce doit être le même que le susdit Martin, Martin étant devenu Marin par une facile erreur de transcription. Ce Marin habitait à San Toma où en 1371 demeurait aussi un Marc peintre — *Marcus Scarpazio pictor S. Thomae a ca Faledro* (2) — sur lequel nous n'avons pas d'autre renseignement. Dans le testament de Christine, femme de Marin, qui ne porte pas de date, mais qui est probablement de 1414, on peut

(1) Archives d'État. *Atti del podestà di Torcello, B. 2.*

(2) CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed aut. di artisti di Venezia* (*Arch. Veneto*, t. XXXIII, p. 412).

relever que deux filles naquirent du mariage : Cattaruzza et Franceschina, et que Christine était allée habiter à Santa Maria Formosa ; plus tard y vinrent demeurer aussi d'autres Scarpazza de condition aisée, qui ornèrent leur nom d'un blason qu'on trouve sculpté à Saint-Jean et Saint-Paul sur une tombe construite au XVIIe siècle par Jean-Antoine Carpaccio (1). C'est à cette famille que fait probablement allusion Ridolfi, quand il fait descendre le peintre d'artistes anoblis par ancienneté bourgeoise.

Mais il ne nous a pas été possible de rattacher cette branche à celle de la contrée de San Raffaele, où se trouve établi en 1363 un Raphaël, qui eut un fils, Bienvenu, et un neveu, Raphaël, cités en 1435 dans le capitulaire *delle Brocche* de la Monnaie comme maîtres (affineurs) de la monnaie. Du chef de la famille, Raphaël, dérive une nombreuse descendance, dont se doit détacher une branche collatérale demeurant à San Gervasio et Protasio (San Trovaso), car, dans un document, *Franciscus filius quondam Ser Bartolomeo Scarpazo* de San Gervasio e Protasio, mentionne ser Giovanni Scarpazo de San Raffaele comme son *paterno,* c'est-à-dire le frère de son père.

De François descend un Maffeo Scarpaza *varoter* (fourreur) qui était mort en 1473, laissant un fils, Jean, dont on ne peut suivre la descendance.

La branche principale, dont descend notre peintre, fut liée à celle-ci par le nom et par le sang. Ces Carpaccio, comme les autres, eurent leur demeure à San Raffaele au XIVe siècle, ils exercèrent le métier de pêcheurs, et possédèrent, comme leurs ancêtres de Mazzorbo, un chantier de barques. Il n'est pas inutile de noter que la région de San Raffaele est voisine de celle de San Niccolò,

(1) CICOGNA, dans ses *Iscrizioni inedite della Chiesa di San Giovanni e Paolo* (Musée civique, Mss. Cicogna, 502), au n° 625 (p. 39), transcrit aussi l'épitaphe suivante qui se trouvait à l'église de San Giovanni e Paolo :

JOANNI ANTONIO SCARPATIO MORUM PROBITATE ET PIETATIS
OPERIBUS CLARO CONIUGI AMANTISS. CATHERINA ARMELINA ET SIBI
ET FILIIS POSUIT MONUMENTUM HOC
OBIIT VI KAL. NOVEM. MDCXVIII.

qui est la dernière bande de la ville de Venise du côté de la terre ferme, et que les ancêtres des peintres Bellini habitaient San Niccolò. En réalité, ces deux régions étaient le centre de ce parti populaire des *Nicolotti,* qui combattait si fièrement dans la cité les habitants de la partie opposée qui s'appelaient les *Castellani.* Les Nicolotti étaient tous pêcheurs, et descendaient de cette antique et forte race des pêcheurs de l'Adriatique, qui furent le nerf de la puissance vénitienne à ses origines. Et c'est un fait digne de remarque que, de cette robuste race de marins, dont les cœurs et les bras, également vigoureux, contribuèrent à la gloire civique de la République, soient issus les hommes qui, les premiers, dotèrent la patrie de sa gloire artistique.

Le plus ancien souvenir de ces Carpaccio pêcheurs remonte à 1348, date à laquelle un Pierre Scarpazo habite dans la paroisse de San Felice. Mais en 1362, Pierre se trouve déjà établi à San Raffaele et fait une *carta sicuritatis,* par laquelle il assure la dot de sa femme Zanetta, fille de Victor, fils de Lazare. Zanetta meurt, et Pierre épouse en secondes noces Beruzza, qui le rend père d'Antoine ou Antonin, encore mineur en 1372; cet Antoine fit en 1397 son testament où il rappelle sa mère Beruzza, et épousa Marie, qui dans un acte, où elle exprime ses dernières volontés, en 1430 mentionne son fils Victor, que nous appellerons, pour plus de clarté, Victor I.

Un autre testament de Marie, en 1440, nous apprend qu'à cette date son mari était mort et que son fils Victor avait épousé Lucie. En 1450, ce Victor était mort, laissant une fille et six fils expressément nommés dans les trois testaments de Lucie, sa veuve.

La fille, mariée à André Rayneri de Brescia, s'appelait Antonia; ses frères, Pierre, Saint, Marin, Marc, Antoine, et Jean (*Zuane*). Les deux derniers entrèrent en religion. Zuane y prit le nom d'Hilaire; Antoine, qui, lorsqu'il prit la soutane à un âge avancé, avait une fille, Marie, et était veuf, fut appelé frère Luc. De tous ces frères, celui dont il nous importe surtout de suivre la descen-

dance, c'est l'aîné, qui reçut le prénom de son grand-père paternel Pierre, et que nous appellerons Pierre II. Ce Pierre se fait émanciper, s'éloigne de sa famille de pêcheurs de San Raffaele, et, dans un testament de sa mère Lucie, il est accusé de *cruauté.* Nous avons pu retrouver deux signatures, l'une de 1454, l'autre de 1457, de ce Pierre II qui, en 1486, habitait ou avait sa boutique dans la maison des Procurateurs de Saint-Marc, et envoyait pour payer le loyer son fils, appelé Victor, du nom de son aïeul, et que nous désignerons comme Victor II. Passé cette date, nous ne rencontrons plus le nom de Pierre sur le livre de comptes des Procurateurs ; il devait donc avoir été habiter ailleurs, ou peut-être était-il mort.

Un testament de 1472, de Zuane Carpaccio, en religion frère Hilaire, qui nous donne certains renseignements sur ses nombreux frères et notamment sur Pierre II, qui exerçait le métier de *peliparius* (pelletier), présente la première indication que nous ayons pu trouver sur ce Victor II, qui, étant mentionné comme un des héritiers de son oncle, devait alors avoir plus de quinze ans, la loi défendant d'entrer en possession d'un héritage avant quinze ans : il est par suite raisonnable de placer sa naissance entre 1455 et 1456.

Le testament de frère Hilaire porte encore que l'autre frère Saint eut trois fils, dont le premier reçut le prénom de son aïeul, — nous l'appellerons Victor III, — le second, Alvise, fut pêcheur, et le troisième, Gaspard, fut employé à la Monnaie et mourut en prison, ayant été accusé et convaincu d'avoir volé *aurum dolose et fraudolenter.* Certains critiques croient que Victor III, le fils aîné de Saint, est le grand peintre Carpaccio, que nous reconnaissons au contraire dans le fils de Pierre le pelletier. Mais il est évident que, pour établir son identité, nous ne pouvons procéder que par voie d'exclusion, car l'autographe de 1523, le seul qu'on ait conservé du peintre, ne porte pas le nom de son père :

jo vetor carpazio pictor fui testimonjo pregado et zurado

Victor III, qu'aucun document ne désigne comme peintre, n'eut que deux fils, Saint et Marc.

Or, nous connaissons au contraire deux autres Carpaccio, qui signaient en 1526 *Pierre Carpaccio peintre fils de feu Victor* et en 1530 Benedict Carpaccio fils de feu (fo) (1) Messer Victor, lesquels ne pouvaient être nés de Victor III qui n'eut que deux fils, Saint et Marc. Nous croyons donc ne pas nous tromper en affirmant que Victor II fut le peintre, père de Pierre et de Bénédict, également peintres. Cette conjecture est d'ailleurs fortifiée par la similitude des prénoms, qui, on peut le voir sur l'arbre généalogique, alternent régulièrement du grand-père au petit-fils, jusqu'à Victor II. Et que celui-ci ne peut être que le peintre, fils de Pierre II le pelletier, nous en avons encore une preuve : dans les documents de Mazzorbo et de Venise, on ne rencontre pas d'autre Victor, fils de Pierre.

Vittore Carpaccio estdonc né à Venise d'une famille vénitienne; telle est la conséquence évidente de nos déductions, du moins tant qu'on n'aura pas découvert d'autres documents d'archives qui établissent avec une majeure certitude l'origine et la généalogie du peintre. Mais jamais aucun document certain n'a été produit par le chanoine Stancovich, ou par d'autres écrivains, comme Tedeschi, de Franceschi, de Castro, Luciani, etc., qui soutiennent l'hypothèse d'après laquelle le peintre serait né à Capodistria (2).

A ceux qui opposent à cette hypothèse le témoignage même de Victor et de son fils Bénédict, qui ont fait suivre leur nom de la mention *veneti* (vénitiens) sur leurs peintures, et jusque sur celles de Capodistria, on répond qu'ils pouvaient se dire Vénitiens, puisqu'ils appartenaient à une nation et à une terre vassales de la Sérénissime République, ou encore parce qu'ils étaient de l'école vénitienne de peinture, ou enfin parce qu'ils avaient été élevés à

(1) Dans les documents vénètes, on se sert, en même temps que de *fu* et de *quondam*, de *fo* pour désigner le père défunt, et *fo* (it. *fu*) n'a jamais été employé pour *figlio, fiol, fio* (fils), comme le croit à tort le professeur Laudedeo Testi dans l'article précédemment cité.

(2) L'abbé Cadorin, dans les notes d'un document publié par Michelange Gualandi (*Mémoires sur les beaux-arts*, série III, p. 92), dit également que la naissance de Carpaccio en Istrie est *prouvée* par le chanoine Stancovich, mais que le lieu et l'époque sont incertains.

Venise. Mais ces arguments n'ont pas force de preuve, pas plus qu'on ne doit considérer notre peintre comme Istrien sous le prétexte que, pendant une longue suite de générations, le premier-né des Carpaccio reçut le prénom de Victor, alors que le culte de saint Victor était un des plus anciens cultes de Capodistria.

Qu'il ait existé en Istrie, au XVI[e] Siècle, une famille Carpaccio éteinte au XIX[e] Siècle, personne ne l'a jamais nié ; mais Stancovich, sans rechercher quand et comment cette famille s'est établie dans le pays, publie son arbre généalogique, extrait des archives de la cathédrale de Capodistria et développé à travers trois générations successives, à partir de Victor et de son fils Bénédict, en négligeant d'ailleurs d'indiquer le pays natal et l'année de la naissance de ces deux artistes.

Plus récemment, certains écrivains istriens, à l'appui de l'opinion du chanoine Stancovich, affirment que le fils de Victor, Bénédict Carpaccio, dont on connaît en Istrie quelques peintures, vivait à Capodistria en 1545, comme le prouve l'attestation suivante tirée d'un acte notarié :

« Instrumentum quietationis scriptum per me Pomponium ducaynum Not[m] sub anno Domini millesimo quingentesimo quadrigesimo quinto indictione tertia die vero vigesimo octavo mensis octobris actum Justinopoli in domo habitationis infrascripti D. vicedomini praesentibus m[ro] Tonello de Gallo cum m[re] Benedicto Scarpaccio coram sp. d. Joane de Vida hon. vicedomino comunis Justinopolis (1) ».

Mais que Bénédict ait habité en 1545 à Capodistria, ce n'est évidemment pas une preuve que Victor Carpaccio, qui naquit probablement en 1455, y ait vu le jour.

Il est bien vrai que le peuple de Capodistria désigne sous le nom de *maison du peintre* une vieille maison à deux étages au delà de la porte Saint-Martin, où la tradition veut que Carpaccio

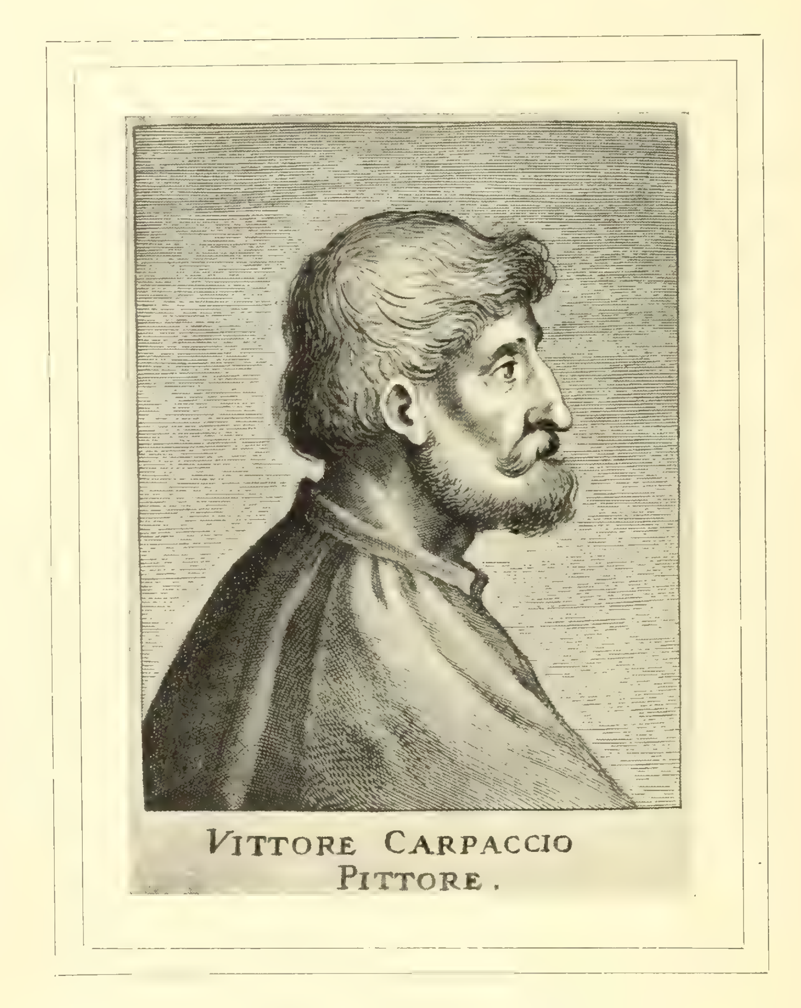
(1) *Pagine Istriane*, année I, n° 57, juillet 1903. Capodistria.



VICTOR GRECO.
PORTRAIT (GALERIE JUSTINIENNE, AUX ZATTERE).



VITACLIO. — LE DOGE DES NICOLOTTI (PÊCHEURS DE SAINT-NICOLAS) OFFRE SON CŒUR A VENISE.
(*Voir Page 33.*)



PORTRAIT DE VITTORE CARPACCIO
DANS LES « Merveilles de l'Art »,
DE CHARLES RIDOLFI.
(*Voir Page 46.*)

soit né. D'ordinaire, la tradition populaire, qui inspire l'esprit des poètes, ne jouit pas de l'autorité de l'histoire. Mais cette fois elle semble trouver une confirmation dans les documents, puisqu'on peut relever dans le registre d'impôts des archives communales de Capodistria que, dès 1500, se trouvait au delà de la porte Saint-Martin la maison habitée par la famille Scarpaza, et que la même famille possédait avant cette époque, aux environs de cette cité, une petite terre au lieu dit Saint-Victor (1). La date de *1500*, indiquée de cette façon, aussi vaguement, nous laisse beaucoup de doutes, car il n'est pas dit si elle désigne le siècle ou l'année. Or, loin de nier, nous affirmons au contraire qu'au XVe siècle un peintre Scarpazza, Bénédict exactement, s'est fixé à Capodistria et a été le chef d'une famille qui a subsisté jusqu'au siècle passé ; seulement, nous ne croyons pas que Victor et Bénédict soient nés à Capodistria. Cela ne serait pas prouver, même s'il était vrai, — et l'on ne peut le croire, car aucun document ne le confirme, — qu'une famille Scarpazza se fût établie en Istrie dans la première moitié du XIVe Siècle (2).

Si l'Istrie ne peut produire aucun document concernant Victor

(1) Les *Pagine Istriane* (1re année, nos 9-10, nov.-déc. 1903) citent, sans autre indication, es *Libri del novo estimo nell'Archivio comunale di Capodistria.*

(2) Un anonyme qui signe *D. B.* écrit dans les *Pagine Istriane* (nov.-déc. 1903) un roman biographique intitulé : *La Maison du Peintre. Études sur la vie du peintre Carpaccio.* Voici un échantillon de sa manière : « *Selon toute apparence,* le chef de la famille capodistrienne des Carpaccio *serait* venu *vers le début du* XIVe *siècle* dans cette cité de l'estuaire vénitien *en qualité de charpentier.* » Mais on ne fait pas de l'histoire avec des apparences et des conditionnels, mais avec des affirmations précises et prouvées, et nous demandons qu'on établisse preuves en main l'année de l'arrivée à Capodistria de ce chef de famille. Il y serait, de plus, venu *en qualité de charpentier.* Or c'est nous qui, les premiers, par la publication de documents inédits des Archives d'État de Venise, avons démontré que les ancêtres de Carpaccio avaient exercé le métier de charpentier, mais à Mazzorbo et non à Capodistria. L'anonyme, qui ne peut citer de documents, profite du moins, sans les citer, des livres parus d'où il tire les renseignements qu'il fait servir à ses fins. Le roman devient vraiment fantastique quand il en arrive à la vie du peintre : « De cette famille —continue l'anonyme — naquit *en* 1450 Victor Scarpazza (Scarpaccia-Carpatio) qui, envoyé de bonne heure à Venise, entra dans l'atelier du peintre Lazare Bastiani où il resta jusqu'aux environs de 1475. A cette date, il abandonna l'école de Bastiani pour celle de Bellini (?) avec qui il travailla jusqu'en 1485 (?!) ». Donc, la date de la naissance de Carpaccio, qu'on n'a pu déterminer, malgré les plus minutieuses recherches, est découverte par notre anonyme. Le peintre naquit en 1450. Où a-t-il puisé ce renseignement précieux entre tous? Mystère. Nous attendons avec anxiété qu'il indique ses sources. Un autre renseignement non moins précieux nous est donné par l'anonyme quand il affirme que Carpaccio, envoyé de bonne heure à Venise, entra dans l'atelier du peintre Lazare Bastiani où il resta jusqu'en 1485. A notre curiosité d'historiens s'ajoute notre satisfaction de critiques, puisque nous avons les premiers mis en avant l'hypothèse que Carpaccio a appris les secrets de l'art à l'école de Lazare Bastiani, alors qu'on avait toujours fait de Bastiani le disciple de Carpaccio.

Carpaccio, elle peut se vanter, en revanche, de posséder certaines de ses œuvres dont l'authenticité est garantie par la signature et par la date.

Le tableau conservé dans la cathédrale de Capodistria est signé *Vittore Corpathius venetus pinxit anno MDXVI* ; et l'on se fonde là-dessus pour penser qu'en cette année 1516 Victor est revenu en Istrie, son pays natal, et y est demeuré jusqu'à sa mort, occupé à terminer divers tableaux (1). D'aucuns prétendent que ces tableaux ne peuvent avoir été exécutés ailleurs, parce qu'il n'était pas facile à cette époque de transporter d'aussi grandes toiles, et parce que les fonds de ces peintures reproduisent des aspects locaux avec une fidélité si extraordinaire qu'elle ne peut être due qu'à une étude attentive de la réalité (2).

Il est facile de répondre. D'abord le peintre peut avoir expédié ses tableaux de Venise en Istrie sur un des nombreux navires qui assuraient les relations commerciales entre les deux rives de l'Adriatique. En effet, en 1518, à l'époque où l'on veut que Carpaccio se soit trouvé en Istrie, il peignit pour l'église de Pozzale, à Cadore, un retable à cinq compartiments, qui de toute façon devait passer les Alpes Cadorines, et faire, par terre et par mer, un voyage beaucoup plus compliqué que celui de Venise en Istrie. Et il lui aurait fallu aussi envoyer d'Istrie à Chioggia l'autre tableau d'autel, représentant saint Paul, qui fut peint en 1520. La difficulté des transports ne devait pas être si grande qu'on veut bien le dire,

(2) Suivant l'anonyme des *Pagine Istriane* (nov.-déc. 1903), les deux dernières œuvres de Carpaccio exécutées à Venise sont : *la Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim* et *les Dix mille martyrs crucifiés sur le mont Ararat*, en l'année 1515. *L'année suivante*, 1516, — continue l'imperturbable biographe, — *nous trouvons notre peintre à Capodistria où il peint le tableau qui se trouve actuellement dans le presbytère du dôme de cette ville.* Notre hypothèse (c'est toujours l'anonyme qui parle, et, renonçant à affirmer, il a le bon goût de se placer sur le terrain moins dangereux des hypothèses), notre hypothèse trouve sa confirmation dans le fait que les œuvres exécutées par Victor Carpaccio après 1515, ses tables qui sont à Capodistria, authentifiées par la signature et par la date, montrent dans leurs fonds des vues locales, reproduites avec une fidélité singulière qu'il ne pouvait atteindre qu'en étudiant la réalité attentivement et sur les lieux mêmes. Et il ajoute que « les tableaux exécutés par Victor Carpaccio après 1515, depuis la toile du dôme de Capodistria jusqu'à celle qui orne l'église de Saint-Georges à Portole, seraient démontrés être ses dernières œuvres, et il est impossible de nier qu'ils aient été exécutés par le peintre à Capodistria ».

(2) *Pagine Istriane, loc. cit.*, p. 205.

puisqu'à cette époque, et même avant, on voit des tableaux vénitiens transportés assez loin, les tableaux de Barthélemy Vivarini par exemple, qui vont aux Pouilles, et ceux d'Alvise Vivarini en Ombrie. De même, Lattanzio de Rimini, pendant son séjour à Venise, fit divers tableaux pour Piazza Bembrana, dans le territoire de Bergame, et Cima de Conegliano peignit un grand retable pour l'église de Sainte-Anne à Capodistria, sans qu'on ait souvenance qu'il ait jamais traversé sur l'autre rive de l'Adriatique.

La seconde remarque, que les peintures d'Istrie dénotent une étude attentive des lieux, n'a pas plus de valeur. A cette époque, en effet, les dessins — comme de nos jours les photographies — reproduisant les villes et les paysages, étaient nombreux, et il arriva plus d'une fois que Carpaccio peignit avec exactitude des pays d'Orient où il n'était jamais allé.

En somme, on ne peut pas admettre que Carpaccio ait peint en 1520 en Istrie, pour la bourgade de Portole, le tableau de la Trinité de l'église de Saint-Georges, et qu'il ait passé en Istrie les dernières années de sa vie, quand des documents irrécusables nous prouvent qu'il se trouvait à Venise après 1520. En effet, en 1523, donna Marieta « uxor Dominici de confinio Sancti Mauritii » fait un testament par lequel elle institue comme son exécuteur testamentaire « ser Victorem Scarpasium pictorem ». La testatrice pouvait, il est vrai, choisir pour exécuteur testamentaire un absent, mais l'unique autographe que nous ayons du peintre, celui que nous avons reproduit, est précisément de cette même année 1523, et *il est de Venise.*

Pas plus que la date exacte de la naissance de Carpaccio, on ne connaît celle de sa mort. Mais, en 1526, le peintre Pierre Carpaccio se dit fils de *feu Victor.* En 1527, nous avons un acte, daté de Venise, de sa veuve Laure, *veuve du peintre Victor,* lequel acte renvoie à un autre de 1525, où il n'apparaît pas que Laure fût déjà veuve. On peut donc conclure qu'en 1526 le peintre était sans

doute mort. Mais on ne peut absolument pas croire qu'il ait rendu le dernier soupir à Capodistria, entre 1525 et 1526, loin de la compagne de sa vie, qui était à Venise.

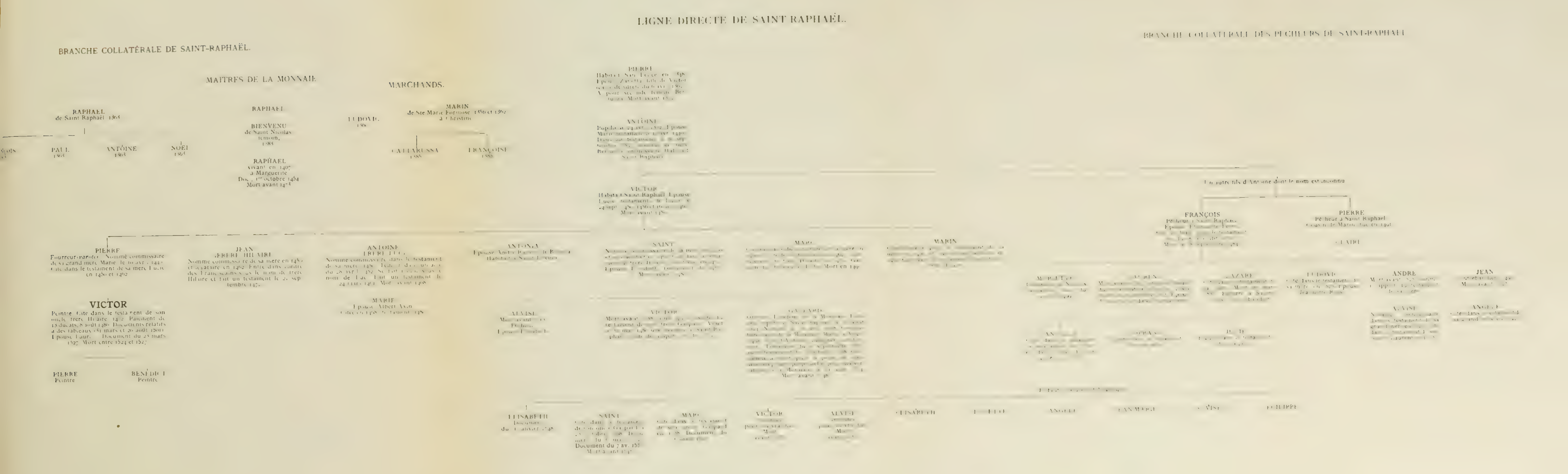
Au sujet de Bénédict, fils de Vittore, nous avons aussi des documents très antérieurs au document cité de Capodistria de 1545, qui attestent sa présence à Venise. Dans deux testaments, l'un du 10, l'autre du 23 septembre 1530, de Marie, *fille de feu François, habitant maison Massario, dans le quartier Sainte-Marina*, Bénédict signe : *Moi, benedict carpaço, de feu Messer Vetor, témoin prié et juré.* Il est vrai que les relations des Carpaccio avec l'Istrie sont bien antérieures à cette époque, comme on peut le voir à Capodistria par certains tableaux signés de Victor Carpaccio. Mais ces peintures ne portent pas la marque de la force et de la jeunesse du grand peintre, il est probable que, après en avoir dessiné les grandes lignes et en avoir fait une ébauche, il s'est contenté d'y mettre son nom, laissant à son fils Bénédict le soin de les achever sous sa direction (1). Encore qu'inférieurs aux meilleures œuvres de Carpaccio, les tableaux de Pirano et de Capodistria ont cependant de telles qualités qu'ils ne peuvent pas ne pas avoir excité l'admiration des Istriens, qui les ont acquis de l'atelier vénitien du célèbre artiste.

Recommandé par le grand nom de son père et par sa propre valeur, Bénédict envoya encore par la suite d'autres œuvres en Istrie. La première date de la vie artistique de Bénédict Carpaccio est marquée, en l'année 1537, par un tableau représentant le *Couronnement de la Vierge*, qui est actuellement à l'hôtel de ville de Capodistria.

Nous ne saurions déterminer en quelle année Bénédict Carpaccio est passé de Venise à Capodistria ; aucun document ne s'oppose à la conjecture qu'il y fût déjà en 1537, lorsqu'il travaillait au *Couronnement de la Vierge*. Il est certain, d'autre part, qu'il

(1) C'est aussi l'opinion de Gustave Frizzoni dans son article : *Un'escursione artistica a Capodistria* publié dans le périodique *Arte e Storia* (Florence, 22 juillet 1883).

ARBRE GÉNÉALOGIQUE DES SCARPAZZA DE VENISE





était encore à Venise en 1533. Nous avons vu que, en 1523, Marie de Canali choisit le peintre Vittore Carpaccio pour exécuteur testamentaire. Or, nous savons qu'en 1526 Vittore Carpaccio est mort, et le 8 juillet 1533 on trouve que Bénédict Carpaccio remplace son père depuis quelque temps comme exécuteur testamentaire de donna Marie de Canali. Dans un autre testament fait à Venise en 1542, Bénédict est appelé commissaire pour le testament de sa cousine « fille de feu Messer Antoine de Martini et épouse de Mes. Antoine Sonica, notaire du bureau de MM. les Syndics habitant Venise dans la rue Saint-Félix ». Il est vrai que le dernier document ne prouve pas la présence de Bénédict à Venise, car, même s'il avait été éloigné des lagunes, il aurait pu être nommé commissaire et exécuteur testamentaire de sa cousine Catherine.

L'unique document, à nous parvenu, qui fasse foi du séjour de Bénédict en Istrie est celui de 1545. Il est certain que le peintre amena et créa à Capodistria une famille dont descendirent les Scarpazi d'Istrie, qui s'éteignirent au siècle passé avec un certain Antonio Carpaccio, homme de lettres, mort à Trieste en janvier 1817.

Sur Pierre, l'autre fils de Vittore Carpaccio, nous avons pu recueillir aussi quelques renseignements inédits. Pierre, qui portait le prénom de son aïeul, fut probablement l'aîné. Dans les actes de l'administration de Murano, au mois de février 1513 (M. V.), nous trouvons quatre fois mentionné Ser Pierre Scarpaza peintre, comme partie dans un procès contre Ser Nicolas de Sole.

A Udine, nous trouvons une seconde indication concernant Pierre Carpaccio après la mort de son père Vittore.

Dans les actes du notaire Mathieu Clapiceo, il est rappelé que le 26 juin 1526 maître Pierre Scarpaza, fils de feu Vittore, peintre vénitien, prend à son service Jean-Marie, fils de Barthélemy de Brescia, âgé de quatorze ans, à condition qu'il le serve fidèlement

pendant quatre ans, moyennant le vivre et les vêtements (1). Si Bénédict, grâce à la renommée de son père, trouva un cordial accueil en Istrie, Pierre ne fut pas moins cordialement accueilli dans le Frioul, où assurément le nom de Vittore était en grand honneur. En 1496, il avait exécuté pour l'église de Saint-Pierre Martyr, à Udine, le tableau, actuellement au Musée impérial de Vienne, qui représente le *Christ avec les instruments de la Passion versant son sang dans le calice.*

Après avoir longuement mais peut-être utilement traité de la patrie et de la famille de Vittore Carpaccio, résumons maintenant les renseignements qu'on peut tirer des documents touchant la vie du grand artiste. En 1472 (21 septembre), puisqu'il peut entrer en possession de l'héritage de son oncle, le moine Hilaire, Vittore doit avoir au moins quinze ans et par suite on peut sans grande erreur placer sa naissance aux environs de 1455. En 1486 (8 août), il est envoyé par son père pour payer le loyer d'une maison ou boutique aux Procurateurs de Saint-Marc.

En 1501, Vittore est dans tout l'éclat de sa renommée, puisque nous voyons que les chefs de la République aimaient embellir de ses peintures la magnificence de leur palais. Nous avons plus d'un témoignage des commandes confiées au peintre dans la salle des Pregadi (sénateurs), et il est curieux de voir que les graves magistrats se sont minutieusement inquiétés des couleurs et de la toile.

Dans la salle du Sénat, Carpaccio peignait le pape Alexandre III en habits d'officiant dans l'église de Saint-Marc accordant des indulgences au peuple entouré des cardinaux Ange Corrèr, Pierre Barbo, François Lando, Jean Michiel, Jean-Baptiste Zeno, Pierre Foscari et Dominique Grimani. Au-dessous était l'inscription suivante : « Apparatus sacris in divi Marci aede Alexander Pont. omnibus Dominicae Ascensionis die intra binas vesperas adeunti-

(1) Joppi, *Contributo quarto alla Storia dell'Arte nel Friuli* (in *Miscellanea R. Deput. Veneta di Stor. patr.*, 1894).

bus, plenam delictorum veniam perpetuo concessit, septima peccatorum parte per octavam frequentantibus remissa ».

L'œuvre de Carpaccio au Palais Ducal ne se borna pas à ces travaux. En 1507, il fut appelé pour aider Jean Bellini à exécuter les peintures de la salle du Grand Conseil. Il est curieux de remarquer que, cette même année 1507 (7 février), Carpaccio étant entré en compétition avec Bénédict Diana pour la peinture d'un gonfalon de l'École de la Charité, Diana l'emporta sur Carpaccio, qui était cependant jugé digne d'orner avec Jean Bellini la demeure des Doges.

Quelques années plus tard, au Palais des Doges, les puissantes créations du jeune Titien succédèrent aux œuvres sereines de Carpaccio et de Bellini. Nous en trouvons l'indication à la date du 31 mai 1513, dans les *Diarî* de Sanudo (1) : « Dans ce Conseil des Dix fut décidé que le peintre Titien travaillerait à la Salle du Grand Conseil comme les autres peintres, sans aucun salaire, dans les conditions habituelles de ceux qui ont peint, c'est-à-dire Gentil et Jean Bellini et *Victor Scarpaza*; ce sera maintenant le Titien ». Des tableaux de Carpaccio au Palais Ducal, il ne reste malheureusement rien que la mention des vieux documents, car le 20 décembre 1577, veille de Saint-Thomas apôtre, le feu prit dans l'office des Eaux et, s'élançant avec impétuosité, fit écrouler le plafond de la Salle du Scrutin et détruisit dans la Salle du Grand Conseil tous les portraits des Doges, « et les tableaux qui entourent la salle, œuvres de Jean Bellini, Pordenone, Titien, Vivarini et autres excellents peintres de l'histoire antique de Venise au temps du doge Sébastien Ziani et de l'empereur Frédéric Barberousse, quand, pour la défense du pape Alexandre III, il vint dans cette cité, et beaucoup d'autres très beaux sujets dignes d'une éternelle mémoire (2) ».

(1) Vol. XVI, c. 163.

(2) Bibl. Marc. *Cron. Savina*, c. 268 (*It. Cl.*, VII, nº CCCXXI). Sansovino, dans sa *Venetia nobilissima* (Liv. VIII), parlant des œuvres détruites par l'incendie de 1577, écrit à propos de celle de Carpaccio : « Le Pape avec une foule de cardinaux et d'évêques, après la messe solennelle de S. Marc, accorde une

En 1508, Carpaccio est appelé, avec Bastiani et Victor de Mattio, pour juger la peinture faite sur la façade du *fondaco des Tedeschi*, œuvre de Giorgione de Castelfranco.

Tandis que Carpaccio et les peintres les plus éminents de la République étaient occupés à peindre sur leurs échafaudages dans la salle du Grand Conseil, ils eurent la visite du marquis de Mantoue, François-Gonzague, qui, comme sa femme Isabelle d'Este, cultivait les arts dont il était le protecteur éclairé. C'est Carpaccio lui-même qui nous donne l'indication de cette visite dans une de ses lettres adressée au dit marquis, précieux document que nous avons, il y a quelques années, publié pour la première fois (1). La lettre, datée de Venise du 15 août 1511, est des plus importante, car elle nous apporte encore d'autres renseignements intéressants.

Carpaccio écrit au marquis que, se trouvant un jour dans son atelier, il reçut la visite d'un inconnu qui voulait voir et acheter un tableau que le peintre était en train d'achever représentant la *Cité de Jérusalem* (2). L'inconnu trouve l'œuvre très belle, conclut le marché, fixe le prix, puis disparaît. Le peintre inquiet s'informe de son nom, et vient à savoir que c'est *Maître Lorentio,* c'est-à-dire le peintre du marquis de Mantoue, Lorenzo Léon Bruno, et sans plus il écrit au marquis *pour lui donner connaissance tant de son nom que de l'œuvre. Mon nom est Victor Carpaccio,* continue le peintre, et quant à l'œuvre (dont on ne sait ce qu'elle est devenue), il affirme avec candeur *qu'à son époque* il n'y en a pas une autre qui lui soit *comparable, tant pour sa valeur et sa perfection achevée que pour sa grandeur.*

Paroles ingénues qui jettent un jour singulier sur l'âme de

indulgence perpétuelle le jour de l'Ascension à tous ceux qui visiteront l'église. Et c'est l'œuvre de *Vittore Scarpaccia,* artiste remarquable ».

(1) Molmenti, *Op. cit.*

(2) Le marquis François comme la marquise Isabelle se préoccupaient, au commencement du XVI[e] siècle, de se procurer des dessins de cités pour les reproduire en fresques sur les murs de grandes salles, comme au palais de Marmirolo, aujourd'hui détruit. La *Jérusalem* de Carpaccio aurait pu servir à ce dessein. Il ne semble pas, d'après les actes des Archives de Mantoue, que le projet ait été suivi d'exécution, et nous ne croyons pas que Carpaccio, au contraire de Jean Bellini et du Titien, ait eu d'autres relations avec la Cour de Mantoue.

l'artiste, conscient de sa valeur et aussi dédaigneux de cette modestie qui n'est parfois que le masque de l'hypocrisie. Nous aimons à nous imaginer Carpaccio avec la sérénité souriante des grands esprits qu'aucune angoisse ne trouble, qui ne connaissent pas l'émotion d'aventures extraordinaires, chaste dans sa vie comme dans son art, mesuré dans ses paroles comme dans ses sentiments, bon, affable, courtois, étranger à l'envie, aimé et respecté. C'est ainsi du moins qu'il nous apparaît à travers l'honnête sincérité de ses œuvres où se révèle une si grande part de l'âme de l'artiste.

Le nom très vulgaire de Scarpazza, qui n'est pas, comme le croit Milanesi dans ses *Annotacioni* de Vasari, *une corruption de Carpaccio, son vrai nom,* contrastait avec la noblesse de son art et de son âme, et les faveurs de la renommée; ce n'est pas à dire, comme d'autres l'ont affirmé, que son vrai nom ait été celui de Scarpa, si commun de nos jours encore à Venise et à Chioggia, car la famille de notre peintre est dans les documents, et déjà dans les plus anciens, toujours appelée Scarpazza. Le peintre dut suivre la coutume de l'époque humaniste et donner à son nom une forme et une couleur latines. Traduire le nom comme on le faisait souvent n'était pas possible : *Calceus* n'était pas la traduction exacte, et d'habitude on ne conservait pas le péjoratif; il restait donc la ressource de ne donner au nom que l'apparence latine. Victor eut probablement recours à un humaniste qui, sachant bien qu'il n'y avait pas en latin de mot commençant par *scarp,* en fit *Carpacius* ou *Carpatius,* ajoutant d'autre part un *h* au *t* de la syllabe finale, parce qu'on trouve très souvent ce signe étranger dans les mots latins; ainsi l'artiste pouvait rapprocher son nom du nom de pays et de lieux lointains : non pas sans doute de ces monts *Karpathen,* qui dans le grec de Tolomeo ne s'écrivaient pas avec un Θ, mais avec un τ (Καρπάτυς ὄρος), mais plutôt de l'île de l'Archipel grec Κάρπαθος, le Κράπαθος de l'*Iliade* (2, 676), qui se corrompt en *Scarpanto,* en latin *Carpathus,* d'où l'adjectif *Carpathius.*

Mais la graphie du nom continua à varier comme par le passé.

Ainsi, tandis que dans les documents on trouve *Scarpazza, Scharpaza, Scarpazzo, Scarpazo, Scarpatia, Scarpatio,* dans les tableaux on rencontre le nom écrit sous les diverses formes suivantes : *Carpatio, Charpatio, Carpatius, Carpathius, Carpacio.* Dans le seul autographe que nous ayons, Victor signe *Carpazio.* Son fils Bénédict écrit *Carpaco,* sans la cédille si habituelle dans les documents vénitiens. Et chez les historiens de l'art aussi la forme du nom de notre peintre varie.

Vasari et François Sansovino écrivent *Scarpaccia,* et Martinioni, dans les additions à la *Vénétie* de Sansovino, *Scarpaccia.*

Les premiers, Ridolfi et Boschini employèrent la forme *Carpaccio* qui fut adoptée dans la suite sans changement.

De même qu'on sait peu de chose touchant la vie de Victor, il nous manque aussi un document qui nous ait conservé ses traits. Nous n'avons ni une peinture, ni un dessin, ni une gravure, pas même une de ces admirables médailles, dont à cette époque les maîtres de l'art modelaient un très grand nombre, qui reproduisaient les traits des hommes les plus illustres du temps, comme celle que Victor Camelio fit pour Gentile et Jean Bellini.

Georges Vasari dit qu'il a pu se procurer des portraits de Carpaccio, mais on ne sait où, et il ne faut pas se fier à l'authenticité des portraits que nous offre le biographe arétin. Il ne faut pas accepter davantage le portrait qui est dans l'ouvrage de Ridolfi, car si l'auteur pouvait reproduire fidèlement l'image des peintres dont il n'était pas très éloigné, il devait s'en remettre, pour les artistes plus anciens, à l'imagination des dessinateurs.

Dans l'Index de la *Storia pittorica* du père Lanzi, publiée par Jean de Lazaro, à la page 34 on trouve cette note : « Carpaccio Vittore vénitien. Ses œuvres jusqu'en 1520, Zanetti. Dans le portrait qu'il fit de lui-même et qui est chez les héritiers Giustiniani aux Zattere, il écrivit comme date 1522, Ms III° 40 ».

Ce portrait et cette date ont été cités plusieurs fois et notamment par Federici (1), mais des écrivains plus récents, comme Cavalcaselle, ont déclaré n'en avoir pas connaissance, sans prendre la peine de rechercher la peinture, qui existe encore dans la galerie Giustinian.

La galerie du palais Giustinian-Recanati sur les Zattere nous offre encore un exemple des anciens musées des patriciens de Venise. Les tableaux sont fixés aux parois, entre des corniches de plâtre, et l'on peut croire qu'ils sont encore dans l'état où les vit le père Lanzi. Le portrait présumé de Carpaccio porte le numéro 88; il est sur bois, et mesure 21 centimètres sur 27. Il représente un homme d'une quarantaine d'années, avec des cheveux blonds et une barbe plus foncée, un bonnet rond noir, une chemise blanche qui se détache sur le vêtement noir. La main gauche est appuyée sur un livre. Une inscription grecque attire l'attention, qui dit : Εἲς ᾀφκβ΄ Μηνὶ Αὐγουστουκή Χείρ Βιτόρε, c'est-à-dire : « 28 août 1522 de la main de Victor ».

Il n'y a dans ce tableau, au coloris trop vif et criard, rien qui rappelle le faire de Carpaccio. Mais même si le style ne révélait pas une autre main que la sienne, on ne pourrait admettre que Carpaccio se fût peint dans ce portrait de jeune homme en 1522, alors qu'il était au déclin de l'âge. Et il n'aurait pas été moins étrange que le peintre, évoquant son image de jeune homme, eût écrit son nom et la date en grec. Il est au contraire naturel que le véritable auteur du tableau ait employé la langue grecque si elle était sa langue maternelle. En fait, la peinture est sans aucun doute du peintre grec Victor de Giovanni, qui fit partie de l'École de Saint-Jean l'Évangéliste, et qui devait être aussi bon chanteur, puisque les documents mentionnent qu'il chantait aux processions de l'École. Et les beaux-arts ne l'empêchèrent pas

(1) Federici (*Lett. sulle B. A. Trevigiane*, vol. I, p. 288), écrit : « Nous avons vu le portrait de ce peintre (Carpaccio) dans la collection Giustiniani sur les Zattere, avec la date de 1522 à laquelle était encore vivant ».

d'offrir son bras pour la défense de son pays natal et de sa patrie d'adoption, car il demanda à la République à s'embarquer sur une galère qui allait combattre les Turcs. Il revint de la guerre sain et sauf et se remit à peindre des madones grecques, dont le culte n'était pas abandonné à Venise.

L'autorité irrécusable des documents mettant à néant les légendes et les romans, discernant le vrai du faux, prouve qu'il n'existe aucune peinture qui nous ait conservé les traits de Carpaccio, et que le portrait que beaucoup ont cru être son portrait par lui-même n'est pas de lui et n'a même pas été fait sous sa direction.



CHAPITRE III

L'ÉPOQUE, LES CONTEMPORAINS, LES PROTECTEURS ET LES ÉTUDES DE VITTORE CARPACCIO

VENISE AU XVe SIÈCLE ET L'ART DE CARPACCIO. || L'ORIENTALISME DE CARPACCIO : SES SOURCES INDIRECTES
NOUVELLES PREUVES DE L'INFLUENCE DE BASTIANI SUR CARPACCIO.
INDÉPENDANCE DE CARPACCIO VIS-A-VIS DE BELLINI. || CARPACCIO PORTRAITISTE.
FORTUNE ET CARACTÈRES DE L'ŒUVRE DE CARPACCIO.
LES PROTECTEURS DE CARPACCIO.

Tout le monde s'accorde à reconnaître l'action que les circonstances exercent, dans l'ordre intellectuel, sur le tempérament. Le talent, si original qu'il soit, ne demeure pas isolé de la vie commune ; il vit et se développe suivant les mœurs et la culture du temps, et l'œuvre d'art est elle-même un organisme vivant, semblable à une plante qui ne peut respirer qu'en une certaine atmosphère et, hors de cette atmosphère, se flétrit et meurt. C'est pourquoi, dans les œuvres d'art, les dispositions natives des peuples exercent une action prépondérante, car, suivant la race, le climat, l'époque, ils sont diversement inclinés au sentiment du beau. C'est ainsi qu'en Toscane, sous l'influence de l'élégante et harmonieuse simplicité des lignes de la nature environnante, s'élève un art dont la marque est la grâce des lignes, à la fois précises et simples, la noblesse morale des formes ; et à Venise, dans une lumière de rêve qui se brise au miroir des lagunes, adoucit les contours, allume les couleurs les plus étranges et les unit en une admirable harmonie, devait apparaître une peinture qui reflétât, dans la vivante fusion des teintes, le faste et la sensualité de la nature et de la civilisation au milieu desquelles elle était née.

Jusque dans la première période de l'art vénitien, les peintres, timides encore et inhabiles, mais qui étaient nés et qui avaient vécu parmi les lumières du ciel et des eaux, entourés des splendeurs des mosaïques byzantines et des vives couleurs des étoffes orientales, manifestent un goût de la couleur et un sens de la décoration qui sont comme le reflet de la nature ardente et de la vie, magnifique et somptueuse. De cette nature et de cette vie, l'interprète le plus véridique est Carpaccio. Le soin avec lequel on l'étudie aujourd'hui n'est pas justifié seulement par la pureté et la noblesse de son âme, c'est aussi que Carpaccio nous a laissé le portrait le plus sincère et le plus vivant de Venise à sa plus belle époque. Nulle part, on peut l'affirmer hardiment, l'antique cité des îles ne se révèle plus parfaitement que dans les tableaux de Carpaccio et dans les *Diarî* de Marin Sanudo. Dans les peintures de l'un comme dans les pages de l'autre, c'est une telle abondance de détails intimes et curieux que nous avons véritablement l'illusion de revivre aux temps heureux qu'ils nous présentent. C'est que, à vrai dire, le temps où vivait Carpaccio était pour Venise un temps de félicité. Nulle autre cité ne pouvait alors lui être comparée pour la sagesse des lois, la puissance des armes, la richesse du commerce, la splendeur des palais, l'abondance du mobilier d'or et d'argent, des joyaux, de tout ce qui fait le bien-être, le luxe, l'élégance d'une civilisation. La lutte qu'elle eut à soutenir contre les cités rivales et contre les Turcs, ses rapides conquêtes sur le continent ne détournaient pas les Vénitiens de leur cité et ils l'entouraient de soins amoureux; avec une activité admirable, ils construisaient des ponts de pierre, ils pavaient les rues, ils creusaient des puits, ils faisaient les canaux plus profonds. Des palais majestueux s'élevaient sur le Grand Canal, des barques légères glissaient sur les lagunes; les rues et les places étaient pleines d'une foule de promeneurs, dames de haut rang vêtues des plus magnifiques étoffes, patriciens majestueusement drapés dans leurs toges, Orientaux aux costumes étranges, et tous ensemble faisaient une

mêlée bizarre, et pourtant harmonieuse, de couleurs et de formes.

Philippe de Commynes, ambassadeur de Charles VIII, s'écriait avec enthousiasme, après avoir vu Venise : « C'est la plus triomphante cité que j'aye jamais veu et qui plus fait d'honneur à ambassadeurs et estrangiers ».

Il semble que Venise fêta de la sorte l'avènement de cette ère nouvelle, la première année du XII[e] siècle, sous le doge Michel Steno. Alors commença pour la cité des lagunes le triomphe des vêtements somptueux, des gemmes, des draps d'or; et dès lors se succédèrent, comme en quelque rêve fantastique, les joutes, les tournois, les processions des métiers. C'est à l'occasion de ces fêtes publiques que s'organisèrent des comités de jeunes gens qui prirent le nom de compagnies de la *Calza* et imprimèrent à Venise le cachet d'une grande élégance. Le dogat de Thomas Mocenigo (1413-1423) marque l'apogée de la puissance de Venise, et le discours que le grand doge tint à son lit de mort aux magistrats qui l'entouraient nous est un document de cette souveraine opulence, qui éclatait publiquement aux entrées triomphales des doges et des dogaresses, aux réceptions solennelles des rois, des princes, des ambassadeurs, dans la magnificence des fêtes et dans le luxe des banquets.

La société tout entière au milieu de laquelle Carpaccio vivait concourait à faire de lui un artiste; il ne lui était que de reproduire par l'art le spectacle qu'il avait sous les yeux, pour faire revivre dans ses tableaux les couleurs et l'aspect de cette vie illuminée de la douce lumière sereine du ciel vénitien. Une expérience de chaque jour avait accoutumé ses yeux aux reflets de la soie, aux violences de la pourpre, aux variétés et aux mille aspects des draperies de toutes sortes.

Il fut véritablement, avec son pinceau, le chroniqueur le plus autorisé d'un peuple à l'apogée de sa gloire, et telle de ses peintures est une merveilleuse illustration des splendides cérémonies dont le souvenir nous est conservé, beaucoup moins vif et moins éloquent, dans les vieux documents des archives.

C'est surtout à l'occasion des réceptions de princes et d'ambassadeurs de grandes nations que Venise, pour donner une haute idée de son opulence et de son pouvoir, faisait montre de sa magnificence. Quand un grand personnage avait annoncé son arrivée à Venise, on députait à sa rencontre trente nobles, vêtus de soie, choisis parmi les plus vieux ou parmi les plus jeunes, suivant le rang de l'hôte attendu. Et si c'était un roi, un grand prince ou un haut personnage ecclésiastique qui était annoncé, alors, c'était le doge lui-même qui allait à sa rencontre à bord de son Bucentaure doré. Les hôtes les plus considérables étaient d'ordinaire introduits dans la cité en triomphe par la route de mer, la plus belle et la plus majestueuse. Parfois ils débarquaient dans un de ces beaux couvents élevés sur les îles qui font une couronne à Venise, à Sainte-Marie des Grâces, à Saint-Clément, à Saint-Esprit ; et là, venaient les prendre, pour les accompagner à Venise, le doge ou les patriciens députés à cet effet (1).

Les rois et les princes qui eurent l'honneur d'un tel accueil furent nombreux aux deux siècles de la splendeur de Venise.

Peut-être Carpaccio, encore tout enfant, assista-t-il à l'entrée de l'empereur Frédéric III. Peut-être, plus tard, retrouva-t-il dans ses souvenirs lointains les images lumineuses de cette fête. En 1468, l'empereur, après avoir été à Rome, arriva à Venise par la route de Chioggia. Les Procurateurs de Saint-Marc et treize sénateurs allèrent le saluer au couvent des Augustins, dans l'île de Saint-Esprit, où l'empereur passa la nuit. Le lendemain au matin, le doge, accompagné du Sénat, vint se présenter à Frédéric, et *post mutuos amplexus*, ils se rendirent de compagnie à l'île voisine de Saint-Clément où les attendait le Bucentaure, que les eaux trop basses avaient empêché d'aborder à l'île de Saint-Esprit.

Sur le vaisseau des doges (*bucentoro*), l'empereur s'assit *in cathedra honore disposita*; et la galère d'honneur s'avançait parmi le

(1) Archives d'État. Ceremoniali n° 1, p. XII.

cortège des trirèmes, des birèmes, des bateaux plats et *alii navigii ornatu regio admirabili.* Un décret public avait interdit tout vêtement de deuil pendant la durée du séjour de l'hôte auguste. Les cloches de Saint-Marc sonnaient leurs carillons de fête, et les applaudissements du peuple se mêlaient à l'éclat des trompettes et de mille instruments. A l'église de Saint-Marc, un trône d'or resplendissant était préparé pour Frédéric, et, sur un autre trône, deux degrés plus bas, le doge était assis.

Les salles du Palais Ducal étaient magnifiquement ornées ; et dans la salle du Grand Conseil on servit un banquet somptueux auquel prirent part une foule de nobles dames, toutes parées de bijoux étincelants. Frédéric, qui demeura plusieurs jours à Venise, était ordinairement vêtu de noir, mais le jour de son entrée il revêtit un habit de l'or le plus précieux, dont le pape Paul II lui avait fait cadeau à Rome (1).

Il est certain, en tout cas, que notre peintre vit la réception du duc Hercule Ier de Ferrare et de son fils Alphonse, venus à Venise le 27 février 1488, sur l'invitation de la compagnie de la *Calza* dite *dei Prudenti* dont les membres, suivant le chroniqueur Malipiero, étaient vêtus d'une robe de velours cramoisi doublée de martre et ourlée de perles aux manches. La rencontre du doge avec le duc de Ferrare est représentée dans le tableau qui, nous l'avons dit, fut probablement exécuté dans l'atelier de Lazare Bastiani et auquel on peut admettre que Carpaccio a travaillé.

Pour la peinture des fêtes contemporaines, aucun autre artiste italien ne peut être comparé à Carpaccio, sauf le Pintoricchio qui, sans avoir l'esprit troublé de conceptions profondes et dramatiques, sait, à l'égal de Carpaccio, présenter un tableau du luxe qui, en ce temps, s'étalait dans les rues et sur les places, et avec une ingénuité pleine d'aisance, avec cette grâce particulière à la nature ombrienne, offre à nos yeux, comme en un aimable roman, la vie

(1) Archives d'État, Ceremoniali, p. XIV et XIV *bis.*

italienne ample et belle, sans atteindre pourtant au charme raffiné du Pérugin.

Au sortir des fêtes publiques, des rues et des places, Carpaccio nous introduit dans l'intérieur des maisons et nous fait vivre dans l'intimité de la vie vénitienne. La suite des chambres des antiques appartements est peinte avec des effets de lumière si merveilleux, qu'aucun autre artiste italien n'avait pu les obtenir avant lui ; les meubles d'une élégante simplicité, les sièges d'un style châtié, les riches courtines des lits sont copiés avec une minutieuse fidélité, sans que, cependant, le soin donné aux détails nuise jamais à l'ensemble.

Rien n'échappe au pénétrant chercheur ; des têtes admirablement dessinées et peintes aux vêtements magnifiques, depuis les riches architectures des marbres jusqu'à la chaise élégante finement tressée de broderies ou couverte d'un tapis oriental multicolore, tous les détails sont rendus par la caresse sobre et les finesses du dessin et du coloris avec un art gracieux qui, s'il ne sait pas éviter toujours une certaine raideur, est cependant éloigné de ce faire souverainement affecté et maniéré qui altère la vérité. Les arides inventaires des Archives sont comme illuminés par les peintures de Carpaccio ; et par le soin qu'il prend de représenter tous les détails de l'intimité domestique, il demeure un exemple unique dans l'art italien et ne peut, sur ce point, être comparé qu'à certains peintres des écoles du Nord, de l'école flamande notamment. En effet, grâce à l'étude des peintres d'Occident, tels que Van Eyck, Van der Weyden, Memling, il put s'assimiler certaines des qualités réalistes de l'art du Nord.

Antoine-Marie Zanetti a dit, d'un mot heureux, que Carpaccio « avait la vérité dans le cœur »; et de fait, par son étude minutieuse et pénétrante de la réalité, il a su marquer dans ses peintures les expressions les plus diverses de la vie intérieure et extérieure de Venise. Ses tableaux n'ont pas besoin de commentaire pour faire comprendre à première vue la signification du fait, l'émotion du

moment, l'expression des physionomies, le caractère de l'époque, même si le sujet représenté ne s'élève pas à la solennité d'un événement historique et reste limité aux humbles proportions d'un épisode domestique ou d'une anecdote bourgeoise. Avec une sûreté et une clarté extraordinaires, il trouve les gestes et les attitudes appropriés aux personnages, et cette évidence qu'il donne à la scène, en mettant en relief l'action principale sans qu'aucun détail oiseux vienne troubler l'intelligence du sujet, c'est ce qu'on rechercherait en vain chez Gentile Bellini, dont les tableaux demandent un long commentaire, les épisodes secondaires y venant distraire l'œil de l'action principale et y jetant très souvent la confusion.

Carpaccio reproduit ce qu'il a devant les yeux, les choses avec tous leurs aspects, les personnes avec leurs mouvements et leurs attitudes les plus naturelles. Il n'est, pour s'en convaincre, que de jeter les yeux sur cette admirable figure d'homme en train d'écrire dans le tableau qui représente *les Ambassadeurs prenant congé du Père de Sainte Ursule.*

Et le soin avec lequel le peintre copie les choses environnantes avec des détails qui peuvent sembler oiseux à un observateur superficiel n'exclut pas un profond sentiment de la nature. A côté de l'architecture noble, simple et majestueuse du XVe Siècle, des édifices, des arceaux et des tours, derrière les gonfalons de la République qui se déploient dans l'air, s'étend dans certains tableaux de Carpaccio la campagne, la belle terre de Vénétie que les habitants des lagunes commençaient à aimer et à conquérir. Et à la poésie visible qui émane des pierres, de la lumière, des eaux vénitiennes, se mêle comme un sentiment de paix champêtre, qui monte des vertes collines, des bouquets d'arbres, des petits lacs aux eaux tranquilles. La peinture est encore timide, mais il y a déjà dans le paysage quelque chose d'aérien qui fait heureusement pressentir les paysages de Giorgione et de Titien. A cet égard Carpaccio fut un véritable créateur. Il n'y avait pas en lui

l'idéalisme puissant et les profondes conceptions par quoi valent d'autres artistes contemporains, tels que Giambellino et Mantegna. Il n'était pas assez doué pour pouvoir ressusciter la vie du passé comme fit Mantegna, le puissant évocateur du monde romain, et d'autre part il ne possédait pas une imagination vive et prompte, il ne savait pas exprimer les sentiments de l'âme avec assez de force pour communiquer une profonde émotion aux spectateurs. Certaines de ses peintures peuvent sembler sèches et prosaïques, mais c'est un tout autre effet que produisent sur les âmes les sujets qu'il représente; il renouvelle les impressions qu'a pu produire la réalité sur ceux qui en ont été les témoins.

Il multiplie les épisodes par amour de la nouveauté, comme s'il craignait de voir lui échapper quelque partie des scènes dont il est entouré. Surtout, il se préoccupe du naturel des expressions et des attitudes, sans souci de leur accord avec la dignité de l'histoire sacrée, et il habille à la vénitienne les vieilles légendes des saints, y infusant l'enthousiasme qu'il a éprouvé dans sa contemplation joyeuse de la réalité. Son réalisme ingénu vivifie les sujets sacrés, comme dans la fameuse pale de Saint-Job où le prêtre Siméon, vêtu en évêque, se tient auprès de l'autel entre deux cardinaux catholiques : tant Carpaccio était incapable de comprendre et de reproduire ce qu'il n'avait pas vu. Ces anachronismes de costume, Carpaccio les commet en compagnie d'autres peintres, des peintres vénitiens notamment : Gentile Bellini représente saint Marc au milieu de femmes turques et d'hommes vêtus à l'albanaise, et Paul Véronèse nous montrera plus tard la belle fille d'Agénor sous les vêtements d'une noble dame de Venise. La réalité seule inspirait ces grands peintres moins critiques, mais plus artistes que nous. Ils ne se souciaient pas des raisons de l'histoire et de la fidélité des costumes, ils tournaient leurs efforts vers la vie, l'expression, le mouvement, la disposition des groupes, la recherche du coloris. Dans l'invraisemblance des modes, et malgré cette invraisemblance, resplendit la vérité éternelle de la nature.



CARPACCIO. — PAGE ET ENFANTS
FRAGMENT DE LA « Légende de Sainte Ursule ».

CARPACCIO. — L'ÉCRIVAIN.
FRAGMENT DU « Départ des Ambassadeurs ».
(*Voir Page* 55.)



BASTIANI.
TYPE D'ARBRES (FRAGMENT DU TABLEAU DE LA VIERGE, VÉRONE.



CARPACCIO. — TYPE D'ARBRES
(FRAGMENT DU TABLEAU DE « Saint Georges tuant le dragon ». ÉCOLE DES DALMATES, VENISE).



BÉNÉDICT DIANA. — MADONE, SAINTS ET DONATEURS
(PALAIS ROYAL DE VENISE, 1486).

(*Voir Page 61.*)

Il est un autre élément très important pour l'évolution de la pensée artistique de Carpaccio dont nous devons tenir compte. Carpaccio semble parfois s'élever à la vision de l'Orient mystique, berceau des peuples, des religions et des sciences.

Certains écrivains d'art remarquant dans tel tableau du peintre des paysages, des édifices et des costumes orientaux, imaginèrent que, comme Gentile Bellini, Carpaccio avait visité l'Orient ; il en est même qui vont jusqu'à le donner comme compagnon à Bellini dans le voyage qu'il fit à Constantinople, quand un *orateur juif* de Mahomet II demanda un bon peintre à la Seigneurie, qui lui envoya Bellini avec les galères de Romanie le 3 septembre 1479 (1).

L'indication du voyage de Vittore en Orient est donnée par César Vecellio qui, dans la première édition de 1590 de ses *Habiti* (2), à la page 84 du paragraphe concernant les ambassadeurs et consuls envoyés en Sorie et autres lieux, écrit : « Par le Sultan... fut ensuite appelé un certain Victor Scarpe qui était un peintre très habile de l'époque ».

Nous ferons observer d'abord que *Scarpe* n'est pas *Scarpazza*, de même que le peintre Alvise Vivarini n'est pas le peintre Alvise Bavarini, bien que, suivant la même méthode de critique, on ait voulu considérer ces deux peintres comme un seul et même homme. Mais, en admettant même que Vecellio entende parler de Vittore Carpaccio, l'heureuse navigation du célèbre artiste vers les lointaines plages d'Orient n'en serait pas davantage prouvée. S'il y avait réellement été, ne trouverait-on pas trace de son voyage chez d'autres auteurs, surtout s'il y avait accompagné Bellini? On répondra que l'indication de Vecellio suffit ; mais si son autorité est matériellement précieuse, elle n'est pas toujours historiquement exacte : il ne s'inquiète jamais, par exemple, de nous

(1) SANUDO, *Cronache Veneziane.* — JACOPO MORELLI, *Notiz. Op.di Disegno d'un Anonimo*, p. 99. Ed. Frizzoni.

(2) *Degli habiti antichi e moderni.* Deux livres de CÉSAR VECELLIO, Venise, 1590.

dire à quelle source il a puisé ses renseignements, dans quels tableaux ou chez quels artistes il a pris nombre de ses dessins. De plus, comme il écrivait quelque soixante-cinq ans après la mort de Carpaccio, il n'est pas impossible que, plus habile dessinateur que scrupuleux historien, il ait été induit en erreur, recueillant peut-être un on-dit qui ne fut ensuite confirmé ni par les documents ni par la critique.

Il est à remarquer d'ailleurs que l'indication concernant ce Vittore Scarpe peintre, qui se trouve dans l'édition de 1590, est supprimée dans les rééditions de 1598, de 1564 et de 1859. Nous croyons qu'elle est sans fondement, car il nous semble prouvé que Carpaccio ne peignit pas d'après nature les paysages orientaux, qui servent de fond à certains de ses tableaux.

En effet, un critique savant et éclairé, Sydney Colvin, directeur des Estampes au Musée Britannique, a reconnu que dans ces fonds de type oriental certains édifices, châteaux et tours, étaient copiés des dessins de Reuwich qui illustrent l'œuvre de Breydenbach : *Peregrinatio in Terram Sanctam,* imprimée à Mayence en 1486. Colvin eut la bonne fortune d'acquérir pour son Musée un dessin de Carpaccio qui est, sans doute, une esquisse du paysage pour le tableau, *le Départ des Fiancés,* de l'École de Sainte-Ursule.

D'après l'inscription, le dessin représenterait *le Port d'Ancône.* Mais l'inscription est moderne et certainement erronée, et, à la suite de recherches minutieuses, Colvin a pu établir que la grande tour qui y figure est au contraire la tour de défense du port de Rhodes, copiée, selon les conclusions de la critique la plus scrupuleuse, des dessins de Reuwich qui reproduisent beaucoup de paysages et de vues de villes, et parmi lesquels Carpaccio ne trouva pas seulement la grande tour de Rhodes, mais aussi l'autre tour qu'il a peinte à côté et qui est la tour de Candie.

Ici s'arrêtent les judicieuses observations de Colvin qui n'a pas poussé plus loin ses recherches, ni institué une minutieuse comparaison entre tous les tableaux de Carpaccio et les gravures

de Reuwich. Mais, si l'on reprend l'étude interrompue du critique anglais, et qu'on compare les dessins du vieux livre allemand avec les œuvres non seulement de Carpaccio, mais d'autres peintres tels qu'Alvise Donato, et de certains graveurs anonymes qui ont illustré les livres édités par Stanerius, on voit clairement que les dessins de Reuwich, dont Carpaccio tira parti et pour les édifices et les paysages, et aussi pour les personnages et les costumes, furent une véritable source d'inspirations pour toutes ces œuvres.

Cependant, si l'on ne trouvait dans les tableaux de Carpaccio que des bâtiments, des châteaux, des tours, des vues identiques ou semblables à ceux des gravures de Reuwich, on pourrait admettre qu'ils avaient, par un hasard extraordinaire, copié tous deux d'après nature les mêmes modèles. Mais quand on trouve reproduits par Carpaccio les personnages et les costumes dans les attitudes mêmes des dessins de Reuwich, force est alors, même à un observateur superficiel, de convenir que le peintre vénitien a vu l'Orient d'après le dessinateur allemand.

En effet, on ne peut supposer que Carpaccio soit allé en Orient sans y faire des études, des dessins, des esquisses, alors que Bellini en rapporta un si grand nombre. Et il est encore plus incroyable que, revenu de ces lointains pays avec une riche collection d'études, il ait ensuite eu besoin de recourir, pour ses costumes orientaux, au livre de Breydenbach, dont il s'est servi, non dans une vulgaire intention de plagiat, mais par scrupule d'exactitude, pour donner à ses sujets ce qu'on appelle de nos jours une note de couleur locale. On trouve par exemple dans un dessin de Reuwich un endroit qui porte la suscription : *locus ubi fuit lapidatus Sanctus Stephanus*, et Carpaccio, par amour de l'exactitude, copie cette partie du dessin dans son tableau *la Lapidation de saint Étienne.* Quant aux modèles des costumes, le peintre pouvait aussi s'inspirer des nombreux Orientaux qui circulaient, dans leurs vêtements bizarres, par les rues de Venise.

L'erreur de Vasari, qui a commis une étrange confusion à propos

du nom et du prénom de Lazare Bastiani, dont il a fait les prénoms de deux frères disciples de Carpaccio, Lazare et Sébastien, qui n'ont jamais existé, est depuis longtemps corrigée, mais nous croyons aussi avoir ruiné par d'irréfutables arguments chronologiques l'assertion reproduite par des critiques autorisés que Bastiani aurait appris son art à l'école de Carpaccio.

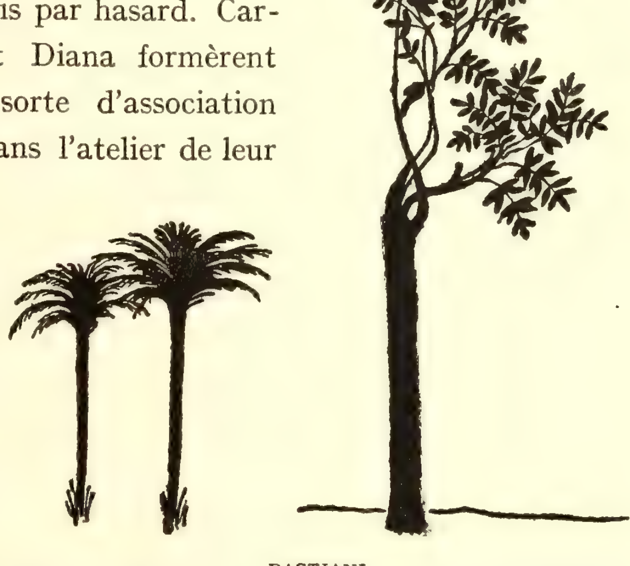
D'ailleurs, des raisons d'ordre artistique nous ont amenés au contraire à croire que Bastiani a été le maître de Carpaccio, la ressemblance de leur style ayant fait attribuer à l'illustre disciple certains tableaux du maître qui était moins connu. Le fait que Carpaccio s'est mis, dans les premières années de sa jeunesse, à l'étude de Bastiani se peut déduire encore de deux tableaux qui représentent, l'un le duc de Ferrare à Venise et l'autre un groupe d'hommes qui entourent un cheval, œuvres qui toutes deux sont très probablement sorties de l'atelier de Bastiani et qui contiennent en germe les deux caractères principaux de la manière de Carpaccio, le goût des solennités publiques et l'observation consciencieuse des scènes domestiques.

Mais pour se rendre compte de la formation d'un artiste, il faut se garder de négliger les détails. Si l'on observe attentivement les fonds des tableaux de Bastiani, on verra que parfois il représente les arbres d'une manière spéciale à lui et à son école, qui est bien différente de la manière raide et singulière dont Jacques et Jean Bellini peignaient leurs arbres. Quelquefois, comme dans l'*Annonciation* du Musée de Venise et dans la *Vierge* de la chapelle du Palais Ducal, il peint des palmiers en forme de pinceau. Or Carpaccio, dans son premier tableau connu (1490), *l'Arrivée de Sainte Ursule à Cologne*, imite la forme étrange des arbres aplatis de Lazare; et dans les tableaux postérieurs du cycle de Saint-Georges des Esclavons il peint des palmiers en forme de pinceau, comme son maître.

De tels détails peuvent sembler insignifiants, mais ils sont

pour un observateur des indices sûrs qui permettent de reconnaître comment un peintre a pu se former.

Dans les quelques pages consacrées à Carpaccio, Vasari nous le présente comme le chef de l'école vénéto-lombarde, à laquelle appartiennent d'autres peintres considérés comme ses disciples, tels que Jean Mansueti et Bénédict Diana. Et ce sont là trois noms qui ne se trouvent pas réunis par hasard. Carpaccio, Mansueti et Diana formèrent véritablement une sorte d'association artistique d'abord dans l'atelier de leur premier maître Lazare Bastiani, et plus tard dans l'École de Saint-Jean l'Évangéliste où les trois jeunes hommes travaillèrent ensemble à la décoration de la salle de la Sainte Croix.



BASTIANI
TYPES D'ARBRES DANS LE TABLEAU DE L'*Annonciation*
(MUSÉE CIVIQUE, VENISE).

Quand même nous ne trouverions pas le nom de Bastiani uni à celui de Diana dans la peinture des étendards de Saint-Marc, la parenté artistique de ces deux peintres se révélerait dans leurs œuvres. Voyez par exemple, au Palais royal de Venise, le tableau qui représente la Madone entre deux patriciens de Venise (1). Dans cette toile justement attribuée par Boschini et Cavalcaselle (2) à Bénédict Diana, la manière recherchée des plis étant

(1) Il nous a été donné d'établir que ce tableau fut peint en 1486. En effet, cette année-là étaient provéditeurs de la Monnaie, d'où provient le tableau, François Trevisan et Gérôme Pesaro, les deux donateurs, qui firent peindre leurs armes sur le trône de la Vierge.

(2) Boschini, *Le ricche Minere*, p. 65. — Crowe et Cavalcaselle, *Hist. Paint. Italy*, V, I, p. 225.

vraiment la sienne, les rapports avec l'art de Bastiani sont évidents. La Vierge qui est sur le trône est inspirée de *Sainte Vénérande,* le paysage a le même caractère que celui de Lazare dont Diana a imité jusqu'aux défauts caractéristiques, par exemple la petitesse chétive des têtes des personnages. Carpaccio et Diana, disciples d'un même maître, se ressemblent aussi dans certaines de leurs œuvres au point de tromper les plus experts, comme cela est arrivé pour le fameux *Christ à Emmaüs* de l'église de Saint-Sauveur, longtemps attribué à Jean Bellini, puis par Cavalcaselle pour des raisons de style, de coloris, de dessin, attribué à Carpaccio jusqu'à ce que, avec beaucoup plus de vraisemblance, d'autres connaisseurs, parmi lesquels Jean Morelli, y eurent reconnu la main de Bénédict Diana.

Quant à Mansueti, pour voir comment lui aussi, à travers l'imitation de Gentile Bellini (1), il a gardé une affinité artistique avec Carpaccio, il suffit de considérer les tableaux des deux artistes qui sont placés dans deux salles contiguës à l'Académie de Venise.

Un autre disciple de Lazare Bastiani fut assurément Jacques Bello, dont il y avait, selon Boschini, au bureau des Camerlingues à Venise, un tableau qui se trouve actuellement au Musée impérial de Vienne. Le paysage y a beaucoup d'affinités avec ceux de son maître, les anges qui jouent de la musique ressemblent beaucoup aux anges du tableau de Murano et à l'enfant d'une des Madones de Bastiani. On ne sait d'ailleurs rien de plus sur la vie et les œuvres de Jacques Bello.

Quoi qu'il en soit, Carpaccio s'élève bien au-dessus de son maître et de ses camarades.

On crut aussi que Carpaccio fréquenta d'abord l'atelier d'Antoine Vivarini, et qu'il se mit ensuite à l'école des deux frères Bel-

(1) Dans le tableau de Mansueti représentant le *Miracle de la Sainte Croix*, à gauche se trouve représenté Mansueti lui-même tenant une feuille où est écrit : *Opus Joannis de Mansuetis Veneti recte sentientium Bellini discipli.*

lini ; mais Carpaccio ne ressemble en rien à Antoine Vivarini, et on ne peut pas dire davantage qu'il ait eu pour maître Jean Bellini, cet artiste admirable pour la sincérité et la pureté de ses conceptions religieuses. Encore que Bellini ait fait quelques peintures historiques comme dans les tableaux du Palais Ducal, le talent suave et contemplatif du peintre se prêtait mal aux sujets profanes; il nous apparaît toujours absorbé dans la vision de ses Saints et de ses Vierges blondes, comme dédaigneux de représenter d'autres sujets que les sujets sacrés.

Cependant on ne saurait trouver non plus dans les tableaux religieux de Carpaccio une seule inspiration venue de Jean Bellini, le grand maître qui entraînait alors à sa suite tous les Vénitiens, jusqu'aux deux fils de Carpaccio, Pierre et Bénédict, jusqu'à Diana et à Mansueti qui avaient commencé par se mettre à l'école de Lazare Bastiani. Bellini était considéré comme le maître unique pour la peinture des Madones et, de même qu'autrefois le Satyre de Praxitèle, regardé comme un modèle parfait entre tous et surnommé περιβόητος (fameux), fut copié des milliers de fois par les sculpteurs de l'antiquité, de même les Vierges de Bellini furent reproduites à l'infini par les artistes vénitiens. C'est ainsi qu'un type de Vierge de Bellini fut copié sans aucune variante par Catena, par Bissólo et par d'autres; un autre fut reproduit par le même Bissólo et par Barthélemy Veneto; un troisième par Roch Marconi dans le tableau de Strasbourg, et enfin un autre type de *Vierge bénissant* de Bellini, dont l'original est perdu, doit avoir été le modèle dont s'inspirèrent Laurent Lotto, Previtali, Mansueti, Marziale. De la *Circoncision* du même Bellini, nous avons aussi un très grand nombre de copies, deux signées de Vincent (des Destre) de Trévise, une de Bissólo, une de Marc Bello. Au contraire, parmi les Madones et les Saints modestes, humains, familiaux de Carpaccio, il n'y a pas un visage qui révèle la mystique inspiration de Bellini.

Ajoutons que Carpaccio ne fut pas davantage l'imitateur et

le disciple de Gentile Bellini, avec lequel il n'a d'autres rapports que d'avoir lui aussi, comme Bellini, peint des scènes décoratives, des foules nombreuses et variées.

Certains critiques voudraient témérairement faire dériver l'art de Carpaccio de celui de Gentile, notamment en ce qui concerne la perspective. La vérité, si nous oublions les jugements habituels des critiques, qui se copient les uns les autres, et leurs éloges conventionnels, et si nous voulons considérer les œuvres de Bellini sans idée préconçue, c'est que l'art de Carpaccio n'a aucune affinité avec celui de Gentile Bellini.

Des peintures de Gentile au Palais Ducal, il ne nous reste que le souvenir. François Sansovino nous dit qu'en 1479, appelé avec d'autres peintres pour restaurer les vieilles peintures de la Salle du Grand Conseil, Bellini « en fit disparaître beaucoup, plutôt pour effacer la gloire d'autrui, par envie, que pour les remplacer par des peintures meilleures (1) ». Les autres œuvres, heureusement, nous sont parvenues intactes, mais, pour des raisons tant chronologiques qu'artistiques, elles ne purent avoir aucune action sur le talent de Carpaccio. Outre les quatre panneaux d'orgue de Saint-Marc, exécutés par Gentile en 1464, où se marque l'influence de l'école de Padoue, nous avons le portrait de Mahomet II de la Galerie Layard à Venise, et deux dessins originaux du Musée Britannique, représentant un Turc et une Turque. Les autres dessins, signés Gentile, qui sont au Louvre et au Musée de Francfort, ne sont que des copies d'une autre main, et M. Adolphe Venturi les put attribuer — à tort d'ailleurs — au Pintoricchio.

Dans la Galerie de Buda-Pest se trouve un retable de Gentile, plus important comme document historique que comme œuvre d'art, représentant la reine Catherine Cornaro, que le peintre a fait aussi figurer dans un groupe de femmes du tableau *le Miracle de la Croix*.

(1) Sansovino, *Lett. intorno al Pal. Ducale, ecc.* p. 24. Venise, Alvisopoli, 1829.



CARPACCIO. — SONNEUR DE TROMPE.
FRAGMENT DU TABLEAU : « L'Arrivée de Sainte Ursule à Rome ».
(*Voir Page 91.*)



JACQUES BELLO. — CHRIST ET SAINTS (MUSÉE IMPÉRIAL, VIENNE).
(*Voir Page 62.*)



CARPACCIO. — TYPE D'ARBRES
(FRAGMENT DE « L'Arrivée du pape Cyriaque, à Cologne »).
(*Voir Page 99.*)



CARPACCIO. — PERSONNAGE SALUANT (FRAGMENT DE L'Arrivée du pape Cyriaque (1490).



CARPACCIO. — PORTRAIT D'UN GENTILHOMME DE LA COUR DU ROI (Légende de Sainte Ursule).

(*Voir Page 91.*)

A l'Académie de Venise est conservé le portrait de saint Laurent Justinien, copié sur une miniature, mais beaucoup d'autres portraits qui se trouvent, sous le nom de Gentile, dans d'autres musées, ne sont pas de lui, et, par suite, ce n'est pas à lui que doivent revenir les éloges de certains critiques, qui admirent son habileté, la pureté et la profondeur du dessin dans la peinture du visage humain. C'est ainsi qu'il ne faut pas lui attribuer le très beau portrait de frère Théodore d'Urbin de la Galerie Nationale de Londres. La toile porte la signature authentique de Jean Bellini et la date de 1515, et des documents nous attestent en outre que le frère ne fut nommé qu'après la mort de Gentile; il nous semble que c'est une raison de douter qu'il pût être peint auparavant. Et pourtant il y a encore des gens qui pensent que le portrait de frère Théodore est de Gentile Bellini.

On ne saurait non plus lui attribuer les deux portraits de doges du Musée de Venise, dans lesquels des juges autorisés veulent voir la manière de Barthélemy Vivarini.

On pourrait croire que Carpaccio s'est formé par l'étude des tableaux de Gentile dont la composition était connue dans l'École de Saint-Jean l'Évangéliste. Mais les trois peintures furent exécutées entre 1496 et 1500, et en 1490 Carpaccio faisait preuve déjà d'une manière toute personnelle à l'École de Sainte-Ursule. Quant au tableau de l'École de Saint-Marc, il est inutile de s'y arrêter, car il est des dernières années de Gentile, et fut terminé par son frère Jean. Moins connu, non signé, oublié par les historiens et de provenance douteuse est le tableau très loué de Gentile Bellini, représentant l'*Adoration des Rois Mages*, qui se trouve à la Galerie Layard à Venise.

Mais ce tableau, n'en contesterait-on pas l'authenticité, est tout entier repeint, et l'on ne peut s'en servir comme terme de comparaison avec les œuvres d'un autre artiste.

Carpaccio a-t-il, comme on l'a affirmé, appris de Bellini la perspective? C'est peu probable, car, dans les tableaux de ce der-

nier, la perspective n'est pas toujours exacte, et l'on ne saurait considérer comme des modèles la *Procession sur la Place de Saint-Marc,* où l'on trouve quatre points de vue différents, et le *Miracle de la Croix,* où il y en a deux. En outre, les édifices sont mal disposés, si bien que de l'extrémité de la place Saint-Marc on voit la porte de la Carta, qui était cachée par le Campanile, et, dans la scène du *Miracle de la Croix,* la rue de Saint-Laurent, qui, dans ses grandes lignes, est aujourd'hui la même qu'à cette époque, les palais et les édifices sont reproduits avec un effet de perspective qui n'est pas des plus exacts. Si donc pour la perspective, qui est une science et non un don de la nature, Carpaccio a eu un modèle, ce fut sans doute Lazare Bastiani, qui y était passé maître, et qui était sur ce point supérieur même à Jacques Bellini. Évidemment, à cet égard aussi, Carpaccio finit par dépasser son maître, notamment dans la perspective aérienne et dans les intérieurs. Le premier des artistes vénitiens, il y obtint de surprenants effets de lumière, inconnus de Jean Bellini, dont la perspective ne laisse pas d'avoir quelque raideur et quelque dureté.

On croit aussi que dans la forme, dans le dessin et les attitudes des personnages Carpaccio a beaucoup emprunté à Gentile Bellini. Mais c'est qu'on ne considère pas que cet artiste, s'il a beaucoup de sentiment et beaucoup de force dans le coloris, n'apparaît pas par contre très heureux dans la peinture des visages et des personnages humains. Il dessine finement le contour du visage, ce qui donne peu d'expression à la physionomie, tandis que Carpaccio, avec quelques touches de couleur, donne à la figure humaine toute l'énergie de la vie. Et par cette analyse de l'expression humaine, grâce à cette pénétration psychologique qui lui permettait de voir au fond de l'âme, il annonce véritablement, et il inaugure l'art nouveau. C'est ce qui donne à ses têtes un éclat et une éloquence si séduisants. Qu'on regarde au contraire les têtes peintes par Gentile : elles n'ont ni grâce ni beauté avec leurs petits

yeux, leurs sourcils raides et droits, comme on peut s'en convaincre à voir le groupe des patriciens du *Miracle de la Croix.*

On ne saurait reprocher aux personnages de Carpaccio les défauts qu'on trouve chez ceux de Bellini ; ils ont au contraire une suprême élégance de dessin et de coloris : il n'est que de voir, par exemple, le jeune gentilhomme qui, dans le tableau *le Départ de sainte Ursule,* salue courtoisement la sainte, et la noble figure du jeune homme qu'on peut admirer dans le tableau de l'École de Saint-Jean l'Évangéliste, et qui fut copiée, comme un modèle d'élégance, par Vecellio dans son livre des *Habiti.* On peut dire que Carpaccio reproduisit les hommes et les costumes de son époque, comme une photographie rendue vivante par le génie artistique : si bien que, en dépit des bas ajustés et des pourpoints multicolores, on jurerait avoir connu ses personnages, s'être entretenu familièrement avec eux. C'est une raison de plus de regretter que de cet incomparable artiste, épris de la réalité, on n'ait conservé aucun portrait, le seul qui porte son nom, celui de la Galerie Carrare de Bergame, n'étant pas de lui, mais de Mansueti. Nous avons gardé plus d'un souvenir de sa maîtrise dans la représentation des lignes et des expressions du visage humain. Une poétesse toscane peu connue du XVe siècle, Girolama Corsi Ramos, fut si enthousiasmée de l'art exquis avec lequel Carpaccio reproduisit ses traits, qu'elle écrivit ce sonnet :

> Celui qui voulut montrer son talent
> en reproduisant ici ma propre personne,
> mit dans son œuvre tout son soin et son art
> pour rendre ma langue prête à parler.
>
> Mais le ciel n'a pas voulu le permettre,
> prétendant qu'un mortel usurpe et vole
> toute la puissance de la nature
> s'il fait qu'un bois paraisse un corps vivant.
>
> Si vous m'avez vue, vous n'hésiterez
> pas à dire qui je suis, bien qu'en ce cas pour que le faux
> paraisse vrai on doive se taire.

> C'est Victor qui m'a faite, comme vous voyez,
> et il est digne de renommée et de la plus haute récompense,
> celui qui d'un tel art est le maître véridique (1).

Nous préférerions à ces vers le tableau qu'ils célèbrent, mais puisque tous les portraits de Carpaccio sont malheureusement perdus, il nous faut chercher dans les documents de l'époque un reflet du splendide coloris de Carpaccio en même temps qu'un écho de l'admiration qui entourait le peintre. A cette admiration cependant vinrent se mêler quelquefois la malignité et l'envie. C'est ainsi qu'après les louanges, Carpaccio eut à subir les reproches d'un poète violent et méchant entre tous, André Michieli, dit Squarzola ou Strazzóla, qui passa sa vie parmi les lupanars, les tripots et les tavernes. Les mœurs honteuses de ce rimeur vulgaire se révèlent dans son *Canzionere* (2), dont le professeur Victor Rossi a donné un commentaire d'une critique fine et savante. Cependant, en dépit de sa colère et de son orgueil, de la méchanceté de ses commérages et de sa basse cupidité, Strazzóla obtint la protection d'un patricien, Alvisi Contarini, qui peut-être trouvait dans les lazzis et les railleries de cette espèce de bouffon une distraction à ses soucis politiques. Le fait est que Contarini voulut avoir le portrait de l'impudent satirique et qu'il en fit la commande à Carpaccio. Strazzóla, qui n'avait pas épargné les injures à Gentil Bellini, sans doute à la suite de quelque caricature du peintre, donna à Carpaccio un avertissement par le sonnet suivant :

> Puisque tu as à faire mon portrait, Vittore Scarpazzo,
> pour les regards de Contarino,
> fais en sorte de ne pas imiter Gentile Bellino
> car ce serait folie de ta part.
>
> Et si Dieu me prête vie
> j'emploierai mon génie vagabond

(1) Rossi Victor, Di una Rimatrice et di un Rimatore del Sec. XV, Girolama Ramos et Jacopo Corsi (dans le *Giorn. Stor. della Lett. It*, vol. XV, p. 183. Turin, 1890).

(2) Id., Il canzionere inedito di Andrea Michieli detto Squarzola o Strazzola (dans le *Giorn. Stor. della Lett. it.*, vol. XXVI, p. 1 sqq. Turin, 1895).

à te rendre divin et immortel
et ma promesse ne sera pas lettre morte.

Or donc, apporte tout ton soin et ton zèle
à me peindre assis en chaire
tel que celui qui fait un cours à Padoue

Et que mes tempes soient ceintes
du vert feuillage du laurier et non
du chêne dur ou des riantes guirlandes de Bacchus,

Mais fais en sorte d'être prudent
en acte autant qu'en paroles,
comme il sied à un peintre sage.

Par plaisanterie, et ceci nous montre un aspect nouveau de son caractère, Carpaccio, au lieu de suivre les conseils du sonnet, voulut, d'accord probablement avec Contarini, se moquer du méchant poète, et il le représenta assis en chaire, les tempes couronnées non de laurier, mais d'une guirlande de pampres, qui convenait mieux à son modèle. On peut se figurer la colère de Strazzóla : l'amitié et l'estime qu'il avait déjà largement accordées se changèrent en une haine féroce. Il se plaignit à Contarini de ce vilain tour, et il se vengea de l'artiste par un sonnet et un *strambotto*, où il insulte honteusement Carpaccio, vitupérant avec âpreté une peinture qui, semble-t-il, était un autre portrait aujourd'hui perdu. Voici le sonnet :

J'ai vu avant-hier deux mains peintes sur une feuille de papier
et à franchement parler
elles m'ont fait l'effet de gants de loutre
qui ont perdu leur poil à l'usage.

Et j'en fus d'autant plus indigné
que les circonstances étaient singulières,
car c'était l'œuvre d'un des peintres les plus distingués
qu'on ait jamais vus au monde.

Et je ne pus me tenir de dire :
« Y eut-il jamais au monde un barbouilleur
qui ne peignît mieux que celui-ci? »

Et enfin il est si ignorant
qu'il finit par peindre deux citrouilles
croyant peindre un architecte, le fou.

Aussi votre Scarpazzo,
ô magnifique Contarino, mon soleil,
me paraît un vrai disciple de Gentile Bellino.

Notez l'aveu de Strazzóla qui est cependant obligé d'admettre, à sa grande colère, que la renommée proclamait le peintre

des plus distingués
qu'on ait jamais vus.

Et voici le *strambotto* qui est inédit et que le professeur Rossi a eu l'amabilité de nous communiquer :

J'ai vu deux visages peints de ta main
qui semblent faits par la main d'un manœuvre ;
et l'un et l'autre m'ont paru
le museau d'un porc de chez nous.
Si bien que je n'ai jamais vu rustre si sot
qui ne pût faire mille fois mieux.
Et tous ceux qui les ont vus ont estimé
qu'ils étaient peints par maître Rado.

Antoine Vinciguerra, plus connu sous le nom de *Cronico*, né en 1468 d'une famille originaire de Recanati, employé à de délicates fonctions par la République et lettré très estimé de ce temps, eut aussi à subir les traits envenimés de Strazzóla. Strazzóla doit avoir maltraité Cronico dans des sonnets ou des *strambotti* (1), et un rimeur anonyme prend sa défense dans deux sonnets où il s'élève contre celui qui voulut

... Blâmer ce Cronico excellent
vénéré parmi les sages comme un Dieu.

Dans d'autres vers, l'anonyme nous donne une indication

(1) COLASANTI, *Due strambotti inediti per Antonio Vinciguerra e un ignoto ritratto di Vettor Carpaccio* *Repertorium für Kunstwissenschaft von Thode und Tschudi*, XXVI Band. Berlin, Reimer, 1903, p. 198). — L'article de Colasanti avait été publié par la *Fanfulla della Domenica*, Rome, 14 juillet 1901.

beaucoup plus importante pour nous : c'est qu'il existait un portrait de Vinciguerra par Carpaccio, qui était, semble-t-il, si beau et si expressif que, après la mort de son illustre protégé (4 décembre 1502), le bon poète se consolait en voyant revivre son image dans la toile du peintre.

> Mon Vittore, illustre et digne de ce nom
> que t'a donné le talent ; la nature
> a bien jugé ton sublime génie
> imitateur de la figure humaine.
> Et tu peux te vanter d'avoir trouvé
> ce que tant d'illustres génies ne savent pas,
> toi qui entre tous montres le bon Vinciguerra
> que nous avons, grâce à toi, encore vivant sur la terre (1).

Ces souvenirs, qui montrent en quel honneur Carpaccio était déjà tenu de son temps, et surtout l'étude consciencieuse qu'il faisait de ses œuvres, nous induisent à croire qu'il ne doit rien aux peintres contemporains et qu'il s'est véritablement tracé à lui-même sa voie.

Carpaccio fit des peintures à l'huile, d'après une nouvelle méthode inventée par les Flamands et connue des Vénitiens par Antonello de Messine qui l'avait introduite à Venise. Les Bellini et les Vivarini perfectionnèrent cette méthode par le système des glacis. L'usage des glacis ne fut pas adopté par Carpaccio, dont la technique s'en tient plus volontiers aux vieilles méthodes ; employant l'huile à la façon de la détrempe, il ne fit faire sur ce point aucun progrès à l'art vénitien.

Mais il unit en une douce harmonie les couleurs qui se présentent parfois, dans la nature, disparates et criardes, par une savante alternance des tons et un usage modéré des retouches; de sorte qu'on admire chez lui, non seulement l'habileté du peintre, mais l'artiste qui rend exactement la vision des lieux, le carac-

(1) Colasanti, *Due strambotti*, etc.

tère du costume et met la couleur au service de l'expression des sentiments.

On ne saurait dire davantage que Carpaccio ait innové dans le dessin, qui est parfois chez lui un peu raide et suranné, notamment dans les plis. Dédaigneux de la nouveauté, il voulut rester fidèle à son art un peu minutieux, obéissant à son idée avec une conscience timorée, ne doublant d'aucun artifice la sérénité de ses compositions, ne recourant jamais aux ressources du métier. Il y a des artistes imaginatifs qui, avant de prendre en main le pinceau ou le crayon, ont comme une vision idéale de leur tableau ; d'autres, au contraire, ont plutôt recours à la méditation qu'au trésor de leurs facultés naturelles; ils pensent et repensent leur sujet et s'épuisent à surmonter les difficultés infinies qui les séparent du but. C'est à cette catégorie, selon nous, qu'appartient Carpaccio, lui qui, comme nous nous en doutions d'après ses dessins et comme nous le verrons mieux dans la suite, confiait au papier, d'une main presque tremblante, la première idée de son tableau, puis étudiait amoureusement, d'après les modèles, chacun de ses personnages, les dessinant sur le beau papier vénitien qui tire sur le vert, indiquant les ombres d'une touche de pinceau et relevant les lumières avec du plâtre. Après avoir composé de la sorte son tableau dans ses grandes lignes et dans ses détails, il le reportait sur la toile et, au moyen des couleurs, il donnait à toute la composition le caractère d'une œuvre, qui ne vise pas à l'effet par la violence et l'éclat des contrastes, mais à l'harmonie des tons et à la sérénité de l'expression. Il ne voulait rendre ni les aspirations du rêve, ni les exaltations excessives, ni les douleurs violentes, mais des joies calmes, des souffrances tranquilles, qui donnent au spectateur un plaisir intime, qu'aucun autre art n'a jamais su faire éprouver. Chez certains esprits supérieurs comme Raphaël, les images apparaissent trop éloignées de la réalité, et, par contre, chez les peintres vénitiens qui sont venus après Carpaccio, toute la poésie de l'âme vient aboutir à



CARPACCIO. — PORTRAITS.
FRAGMENT DU TABLEAU DES « Ambassadeurs auprès du Père de Sainte Ursule ».
(*Voir Page 91.*)



GENTILE BELLINI. — FRAGMENT DU « Miracle de la Sainte-Croix », SAINT-LAURENT.
LE PORTRAIT DU MILIEU PASSE POUR ÊTRE CELUI DU PEINTRE.
(*Voir Page 64.*)



PORTRAIT ATTRIBUÉ A CARPACCIO,
MAIS PLUS VRAISEMBLABLEMENT DE JEAN MANSUETI
(ACADÉMIE CARRARA, BERGAME).
(*Voir Page 67.*)



GENTILE BELLINI. — PORTRAITS
FRAGMENT DE LA « Procession sur la Place Saint-Marc ».
(*Voir Page 66.*)

une trop sensuelle réalité. Seul Carpaccio sut se tenir également éloigné de ces deux excès, et il fut le modèle des peintres du Quattrocento, n'ayant pas la raideur des froides idéalités du moyen âge, n'étant pas séduit par la trop ardente volupté de la Renaissance triomphante.

La vie artistique de Victor Carpaccio se peut suivre dans ses œuvres. La plus ancienne est le tableau de *Sainte Ursule* qui porte la date de 1490; la dernière est le *Saint Paul* de Saint-Dominique de Chioggia qui a la date de 1520. Cependant il nous semble infiniment probable que la première peinture de *Sainte Ursule,* qu'il exécuta vers trente-cinq ans, a dû être précédée d'autres œuvres, d'autant plus que l'École de Sainte-Ursule ne pouvait guère confier une œuvre de cette importance à un débutant. Aussi croyons-nous que le tableau de 1490 a été précédé, par exemple, de la *Vierge* de l'Institut Staedel de Francfort et des deux Saints du Musée de Vérone; ces œuvres ont été jusqu'ici attribuées à Bissólo, mais nous n'hésitons pas à les croire de Carpaccio, tant pour l'expression des physionomies, le coloris, le dessin, les mouvements, que pour certains caractères particuliers à l'école de Bastiani, où le jeune Carpaccio avait commencé à s'instruire. Et de fait, à bien regarder, on trouvera une surprenante parenté entre la *Vierge* de l'Institut Staedel et le tableau de Bastiani qui est à la galerie Lochis de Bergame.

Le talent de l'artiste apparaît dans tout son éclat dans les dix premières années du Cinquecento. Le gouvernement, les patriciens, les Écoles, prodiguent à l'envi les commandes au célèbre peintre. De cette période sont le tableau d'autel de Saint-Pierre de Murano, commandé par les riches verriers Licini (1507), et ce chef-d'œuvre de la pale de Saint-Job exécuté pour les patriciens Sanudo (1510). C'est aussi pour quelque patricien que doit avoir été peint le tableau de l'église de San Vitale (1514).

Cependant, avec Giorgione et Titien, un art nouveau était apparu, et peut-être cette manière nouvelle et hardie sembla-

t-elle à Carpaccio une sorte de libertinage de la peinture. Les paroles, prononcées par l'austère Albert Dürer à son second voyage à Venise (février 1507), avaient retenti comme un sombre présage : « Les choses qui m'avaient tant plu il y a quinze ans ne me plaisent plus », s'écriait le grand Allemand, faisant sans doute allusion à l'art nouveau, déjà superbe d'orgueil sensuel (1). Encore quelques années et les Vénitiens, devant la beauté des femmes épanouie dans la lumineuse blancheur des chairs, oublieront les *peintres grossiers* de l'époque précédente et les *choses mortes et froides de Jean Bellini, de Gentile et de Vivarino, qui étaient sans vie et sans relief* (2).

Déjà l'éclat de Giorgione et du Titien faisait pâlir celui de Carpaccio, qui avait joui d'une si grande renommée auprès de ses contemporains et dont le pinceau avait orné la demeure des Doges. N'ayant pas le désir d'étudier les nouvelles méthodes, il ne se tourna pas, comme Jean Bellini, vers les théories à la mode. Aussi voyons-nous que s'il acheva, non sans interruptions jusqu'en 1520, les travaux commencés dans les Écoles, il ne reçut plus, dans sa ville natale, de commandes importantes, à part toutefois la pale d'autel, aujourd'hui perdue, qui représentait la *Nativité* du Seigneur, exécutée en 1523 pour le patriarche Antoine Contarini. Dans la dernière partie de sa vie, le peintre travailla au contraire pour Trévise, Capodistria, Pozzale, Chioggia, où l'on n'avait pu encore connaître et apprécier le faire large et hardi de Giorgione et de Titien, accueilli déjà avec tant de faveur par la capitale. Le contraste entre les vieilles traditions du XVe siècle et le style nouveau plus grandiose et désormais triomphant, est confirmé par la dernière manière de Carpaccio; elle sent souvent le travail et porte, plus que jamais, la marque de son habituelle timidité, qui redoute de sortir des limites de la réalité. Le coloris aussi est moins vif, le dessin moins parfait, les plis sont moins

(1) Thausing, *Durer*, V. Leipzig, 1876.
(2) Dolce, *L'Aretino*, ou *Dialogo della Pittura.* Florence, MDCCXXXV.

beaux ; tout enfin prouve que la main n'obéit plus à l'esprit.

Au XVIe siècle, le nom de Carpaccio semble être tombé dans l'oubli. On peut croire que ses œuvres n'ornent pas les salles des plus splendides palais des patriciens, car, dans la *Notice*, publiée par Jacques Morelli, *sur les œuvres de dessin* existant à Venise, Padoue, Crémone, Pavie, Bergame, Crema, parmi les noms d'une foule d'artistes italiens et étrangers, on cherche en vain celui de Victor Carpaccio.

Mais après un siècle parmi les erreurs et les extravagances du baroque, quand l'art devenait de plus en plus pauvre de sentiments et d'idées, se plaisant uniquement à cette pompe conventionnelle qui était aussi la caractéristique de la vie, il y eut encore quelqu'un pour comprendre la noble simplicité de Carpaccio. Marc Boschini, peintre et poète seicentiste, qui avec toute sa vaine grandiloquence a fait parfois preuve d'un jugement sûr, écrit ceci sur Carpaccio :

> Et ce Vittore Carpaccio si excellent
> qui est presque le frère de Jean Bellini
> qui a peint d'un style si rare
> qu'il n'y a que peu ou point de différence !
>
> Si Jean Bellini a su peindre ses personnages
> avec des couleurs belles et justes,
> Carpaccio a été un peintre si exquis
> que ses peintures semblent vivantes.
>
> De sorte que je puis dire de celui-ci
> ce que j'ai dit de celui-là :
> ce sont deux branches et un seul tronc.

Au XVIIIe siècle, alors que régnait l'art gracieux, raffiné, musqué de Longhi et de Rosalba, et que se déployaient les magnificences théâtrales de Tiepolo, Antoine-Marie Zanetti a jugé mieux que personne le peintre de *Sainte Ursule* en ces termes :

« Une des plus grandes qualités de cette œuvre consiste, je crois, dans son effet, et notamment dans l'impression qu'elle fait

sur le cœur des gens qui ne sont pas familiers avec les choses de l'art. Je me mets parfois à l'écart dans cette chapelle (Sainte-Ursule), et je vois entrer des fidèles qui, après une courte prière, et parfois au milieu même de leur prière, jetant les yeux sur ces peintures, tombent pour ainsi dire en arrêt, suivant le mot du poète (1). Il est visible qu'ils comprennent facilement chaque tableau. C'est leur cœur qui raisonne, et ils ne peuvent cacher l'émotion qu'ils éprouvent. La réalité imitée et peinte a une grande force par elle-même, même sans le secours de l'art, sur la sensibilité de tout spectateur. C'est une grande leçon pour qui veut s'instruire que de faire des tableaux dont le mérite n'est pas seulement perceptible des artistes, mais est capable de s'imposer aux esprits les plus éloignés de l'art. Ce n'est pas là, semble-t-il, le but que visent nos peintres modernes, et, en cela, la peinture a certainement besoin d'être ramenée à ses véritables principes. Je ne prétends pas évidemment qu'on peigne comme Carpaccio, mais que, comme Carpaccio, on s'efforce de reproduire la simple vérité, et que les licences soient pour donner force et lumière à la peinture au lieu d'embarrasser et de perdre cette qualité essentielle et primordiale ».

A une époque plus rapprochée de nous, on fut plus injuste pour Carpaccio, et il n'y a pas longtemps on le considérait comme trop timide et trop froid, de même que Tiepolo passait pour être trop incorrect et avoir trop d'enflure. Devant les tableaux du premier, la critique bâillait; en face des fresques du second, elle riait, cette critique qui ne juge que d'après des idées préconçues et prononce d'après elles, et selon l'éducation qui en est le fruit, des sentences sans appel. Louis Carrer, dans son *Éloge de Carpaccio*, et, avec un jugement plus sûr, Pierre Selvatico (2) se sentirent irrésistiblement attirés vers le noble artiste, mais ne purent cependant, dans leurs considérations sur sa vie intérieure, se libérer des

(1) Horace, dans le vers : « Suspendit picta vultum mentemque tabella ».
(2) Selvatico, *St. art. crit. delle arti del dis.*, II, 575. Venise, 1856.

conventions qui, il y a un peu plus d'un demi-siècle, avaient encore force de loi.

« Aujourd'hui » — a écrit justement un critique pénétrant, Camille Boïto — « nous sommes plus impartiaux et plus larges; nous embrassons dans une même affection l'art du XVe siècle et celui du XVIIIe siècle, le naïf et le corrompu, le minutieux et l'impétueux, la ligne droite et la ligne courbe. » Aujourd'hui, on a pleinement compris la grandeur de l'artiste, qui s'élève entre les deux siècles glorieux de la Renaissance vénitienne, et les modernes étudient avec amour ce doux peintre si séduisant, image fidèle de son temps et de son pays, dont l'empreinte se retrouve dans son art.

Mais son art ne fut pas, si l'on peut dire, fécondé seulement par l'influence de Venise et de son temps : il subit aussi celle de circonstances particulières, dont il est nécessaire de dire maintenant quelques mots en conclusion, pour achever de tracer, autant que possible, la figure de l'artiste.

Le mécénatisme eut à Venise un plus grand développement que partout ailleurs. Tandis que dans d'autres cités il était exercé par des Républiques libres, des papes, ou des princes, ici il devint l'œuvre commune des protecteurs les plus divers. Le gouvernement, dirigé par des nobles puissants par leurs richesses, rivalisa pour la protection des artistes avec le peuple, prospère et aisé lui aussi, qui, dans ses confréries, trouva un moyen d'encourager à la fois et d'aider les artistes. Ces sociétés tiennent en effet une place très importante dans l'histoire de l'art vénitien, qui reçut d'elles une impulsion vraiment puissante, dont les bons effets méritent d'être signalés.

Les Vénitiens reprirent dès les temps les plus anciens la tradition romaine qui groupait les artisans en confréries ou associations selon leur métier. Pendant le XIVe et le XVe siècle, ces associations ou *Écoles,* qui avaient toutes un saint pour patron, furent administrées d'après leurs propres statuts, appelés *mariegole,* du

latin *matricula.* Il n'y avait que quelques grandes Écoles, Saint-Théodore, Sainte-Marie de la Charité, Saint-Jean l'Évangéliste, Saint-Marc et Saint-Roch. Les Écoles mineures étaient innombrables. Il y en avait de trois sortes : 1° les Écoles de nationalités, Albanais, Esclavons, où l'on se groupait d'après des intérêts communs sous le patronage du saint protecteur de la patrie ; 2° des Écoles d'arts et métiers qui choisissaient pour patron un saint qui avait exercé le même art ou métier : saint Anien était le patron des cordonniers, saint Cosme et saint Damien ceux des chirurgiens et des barbiers ; 3° les Écoles de dévotion qui se réclamaient d'un saint choisi pour l'accomplissement d'un vœu, comme était celle de Saint-Roch, instituée durant une peste. Après s'être assuré la faveur des saints et du Ciel, ces associations demandaient la protection de l'État, qui voyait avec satisfaction se détourner, dans ces institutions de caractère religieux et économique, l'orgueil du peuple qui aurait pu autrement menacer le dur régime des aristocrates. Les patriciens accordaient volontiers leur faveur aux Écoles ; pour ne parler que de celles pour lesquelles travailla Carpaccio, on sait que l'École de Sainte-Ursule eut pour protecteurs les Lorédan, que l'église de Saint-Maurice, qui abrita d'abord l'association des Albanais, reconnaissait pour fondateurs les Sanudo, dont les descendants commandèrent à Carpaccio la table d'autel de Saint-Job, et que, enfin, l'École des Lainiers de Saint-Étienne, ornée elle aussi par le peintre vénitien, eut le patronage et les faveurs des da Lezze. Mille liens intimes et imprévus, une grande affinité de pensées et d'intérêts unissaient ces associations, et nous pouvons suivre dans leur histoire le développement de l'activité artistique de Carpaccio. Ce fut une chance pour lui qu'il ait commencé à exercer son art à l'École de Sainte-Ursule, où, par privilège pontifical, les prêtres grecs pouvaient célébrer la messe, et où les Albanais avaient leurs tombes. Les relations qu'il doit avoir nouées, pendant qu'il travaillait à Sainte-Ursule, avec les gens de ces pays limitrophes, en résidence à Venise,

doivent lui avoir procuré de nouvelles commandes, car vraisemblablement les Albanais et les Dalmates voulurent à leur tour orner leurs Écoles des œuvres du peintre de Sainte-Ursule qu'ils connaissaient et qu'ils estimaient. Elles voulaient, ces populations intelligentes et actives, que leurs édifices, embellis par d'illustres peintres, fussent des documents éternels, non seulement de leur foi, mais encore de leur richesse et de leur prospérité. Et parmi les scènes de l'Évangile, parmi les histoires des saints, nous voyons encore — symbole naïf de Venise et de sa vie populaire — le portrait de ces ouvriers et de ces artisans, qui avaient eux aussi l'ambition d'être peints dans les tableaux de leur École, recueillis et en prières, aux côtés des Vierges et des Bienheureux.

Les membres des diverses sociétés se réunissaient à jour fixe pour délibérer. Chaque École élisait un président ou *gastaldo*, un *scrivano* ou secrétaire, des *conseillers* ou *compagni*, un caissier, un receveur, deux syndics et un ou deux taxateurs pour répartir les impôts. Chaque École avait son gonfalon et sa place aux processions des fêtes religieuses ou civiles. Pour la fête de saint Marc, patron de la ville, toutes se réunissaient dans la Basilique, en grande pompe, étalant à l'envi le luxe de leurs reliques précieuses et de leurs somptueux ornements.

Pour donner une idée de la richesse des Écoles, il suffira de rappeler celle de Saint-Jean l'Évangéliste, construite avec une incomparable magnificence en 1481, celle de Saint-Marc (1485), chef-d'œuvre de Pierre Lombardo, Jean Buora et Moro de Bergame, celle de Saint-Roch, due à Barthélemy Bon et Antoine Scarpagnino, celle de la Miséricorde, construite par Sansovino, et celle de Saint-Jérôme, élevée par Vittoria.

Les relations étroites qui unissent à l'art ces institutions méritent d'être étudiées, car les sentiments et les pensées des hommes réunis dans ces confréries, qui rendirent tant d'éminents services à leur patrie, se trouvent exprimés par les œuvres des artistes. Aussi peut-on dire que Carpaccio est l'historien de cette

partie si importante de la vie vénitienne. Ce n'est pas pour orner des églises, des oratoires, des salles, des appartements qu'il fit ses tableaux; il peignit des cycles entiers de compositions qui sont comme les chapitres d'un livre, où l'on peut lire l'histoire intime du temps et celle, non moins glorieuse, des confréries d'art. Nous devons donc étudier spécialement la constitution intime et la vie de ces confréries pour nous rendre compte de quelle façon se développèrent le talent et l'activité de Carpaccio.



CHAPITRE IV

L'HISTOIRE DE L'ÉCOLE DE SAINTE-URSULE

ORIGINE ET FONDATION DE L'ÉCOLE. || SON OBJET. || SON RÈGLEMENT OU *MARIEGOLA*. SON HISTOIRE : DÉMÊLÉS AVEC LES DOMINICAINS DU COUVENT VOISIN. GRANDEUR ET DÉCADENCE. || LES DIVERS PLANS DE L'ÉCOLE ET LA PLACE DES TABLEAUX DE CARPACCIO. || LES LORÉDAN BIENFAITEURS DE L'ÉCOLE.

AVANT de décrire les diverses phases de la carrière artistique de Carpaccio, il nous semble opportun de faire d'abord l'histoire de l'institution, qui fournit à l'artiste une occasion favorable de développer son talent. Commençons donc par l'École de Sainte-Ursule, où était conservée cette magnifique série de tableaux, qui marque la première période de la vie artistique du grand peintre.

En 1234, le doge Jacques Tiepolo fit don aux Dominicains d'un terrain marécageux *sur les confins de Sainte-Marie-Formose et de Sainte-Marine*, pour y construire un couvent et une église. L'église, de style gothique, commencée vers 1240 et consacrée à saint Jean et saint Paul, s'éleva contre le couvent, et, au début du siècle suivant, on construisit, sur le même terrain, l'École de Sainte-Ursule. Peut-être, des fidèles, qui avaient déjà accoutumé de se réunir dans la sacristie de la nouvelle église, décidèrent-ils de se mettre sous la protection de la sainte et de ses compagnes de martyre? Quoi qu'il en soit, un document authentique nous donne la date exacte de la fondation, *le 15 juillet 1300*: *Au temps de l'illustre Messer Pierre Gradenigo, célèbre doge de Venise, fut fondée et inaugurée cette congrégation bénie à la louange et à l'honneur* du Seigneur et de la Vierge, et sous la protection de

saint Dominique, de saint Pierre martyr et de sainte Ursule (1).

A ces trois saints était consacrée la chapelle, construite six ans après l'École dans le cimetière de Saint-Jean et Saint-Paul, sur le flanc de l'église, près de la fenêtre qu'orna dans la suite un vitrail peint par Mocetto. Sur la porte, on lisait une inscription dont les anciens documents nous ont conservé le début :

✝ S SCOLE BEATE URSULE ET ‖ XI. M. VIRGINU. FACTA ANNO DNI ‖ M° III° VI° MĒSE MARCI TPV GA ‖ STALDIONIS MARIN.° TIRALAGO ‖ ET SOCIO EI SACHETI DE ‖ MANGANO MARCI BATIORO ‖ ZANE DE LA DONA. MARCI BOGATINO.

Tel est le plus ancien document que nous ayons sur l'École. Un autre, très important, qui date de l'année où fut achevé l'édifice, est le testament de Jean Pollini, qui, en avril 1318, laisse trois immeubles aux Écoles de Sainte-Ursule et de Sainte-Marie de la Miséricorde des Marchands. Le premier était un palais sur la place de Saint-Barthélemy, qui porte encore aujourd'hui les armes de l'École de Sainte-Ursule.

Le second consistait en quelques maisons dans la *Rue Giuffa*, à Sainte-Marie-Formose ; et là aussi on voit encore les armes des deux *Écoles*. L'enseigne franciscaine indique l'École de Sainte-Marie de la Miséricorde des Marchands, qui avait saint François pour patron (2).

Enfin le troisième legs de Jean Pollini était un petit hôpital voisin de l'Arsenal, qui s'est conservé jusqu'aux dernières années de la République et même jusqu'aux premières années du gouvernement autrichien. Mais, malgré sa longue existence, nous ne savons pas exactement où il s'élevait (3).

Certains documents de l'École de Sainte-Ursule, et notamment une copie de la *Mariegola* (statuts) de 1300, et un catalogue d'ou-

(1) Archives d'État. *Scuola di Sant'Orsola a San Giovanni e Paolo.* Actes divers, B. 599.

(2) Cette École avait d'abord son siège près de l'église des Frari, et au xve siècle, s'étant fondue avec une autre confrérie de marchands, elle forma l'École de Saint-Christophe.

(3) Un des derniers hospitalisés fut un étrange personnage, André Chiribiri, qui, après avoir été au service de la République et avoir commandé le Bucentaure, reniant son passé glorieux, se mit du parti des démagogues et finit ses jours dans la misère.

vrages de la première moitié du XVIe siècle (1), nous font pénétrer dans la vie intime de cette société ; cette vie est d'ailleurs semblable à celle de la plupart des confréries, qui représentent un des aspects les plus caractéristiques de la vie et de l'art de Venise.

L'objet de l'École de dévotion de Sainte-Ursule, qui comprenait parmi ses membres des nobles et des bourgeois, des hommes et des femmes, est défini en toute simplicité par le texte de l'ancienne *Mariegola*. Puisque la Sainte Écriture enseigne que « c'est bonne et joyeuse chose que d'habiter en commun et d'être humbles dans l'amour de Dieu », l'École se fonde et établit ses statuts et ses règlements pour fixer sa volonté de *demeurer dans l'amour de Dieu et de la Sainte Paix à la gloire et à la louange de Dieu tout-puissant et de la bienheureuse mère toujours vierge, Madone sainte Marie et du bienheureux Messer saint Pierre martyr et spécialement de Madone sainte Ursule vierge et toutes ses compagnes bienheureuses vierges et martyres glorieuses et de tous les autres saints.*

Nous avons dit que dans toutes les Écoles le comité de présidence, appelé le *banco* (bureau), se composait d'un *gastaldo*, d'un vicaire et d'un secrétaire, qu'on réunissait quelquefois sous le nom collectif de *bancali*. Le bureau proprement dit, derrière lequel prenaient place les trois chefs de l'École, était un meuble caractéristique, très large et très haut, placé près la porte de la chapelle ou de la salle des réunions, pourvu de casiers pour les registres ou les papiers de l'École (2). Derrière le siège se dressait un dossier de bois élégamment sculpté, et devant le bureau étaient quatre lanternes sur des socles de pierre. Les jours de fête, on exposait sur le bureau la *Mariegola* de l'École, reliée de velours rouge avec des bossettes d'argent doré, et ornée de miniatures. La vieille

(1) Archives d'État. *S. Giovanni e Paolo, Scuola di Sant'Orsola*, B. O. I, n° 30, fasc. 1. Cette première *Mariegola* n'existe plus. On en connaît quelques pages par une copie qui est dans les papiers du couvent de Saint-Jean et Saint-Paul.

(2) On peut voir encore un de ces antiques bureaux à Venise dans l'église des Frari. Il a appartenu un moment à l'École de Saint-Antoine.

Mariegola de Sainte-Ursule fut remplacée, le 16 novembre 1488, par une autre de plus belle forme, et qui contenait de nouveaux dispositifs. Après la transcription des anciens chapitres, la partie nouvelle commençait par une belle initiale peinte, représentant le portrait de la sainte martyre patronnesse.

Sur le bureau s'élevait la statue de sainte Ursule en bois peint, vêtue d'un manteau de soie cramoisie, une couronne d'argent doré sur la tête, la palme du martyre à la main, et au cou un collier de perles fausses.

Dans les fêtes, les processions, les funérailles, les membres de la confrérie marchaient devant, portant des cierges, ou de grandes torches qu'on appelait alors *doppieri* et que les Vénitiens appellent aujourd'hui *aste*; ces sortes de candélabres caractéristiques que nous voyons dans les tableaux de Carpaccio et de Gentile Bellini conservent encore leur antique forme. Le manche est fait d'un bâton ordinaire qui se continue par une espèce de candélabre sculpté et doré, avec un chapiteau au bout; sur ce chapiteau s'ouvre comme un bouquet de fleurs et de fruits et au-dessus s'élève la chandelle. Trois rubans en pendent, sur lesquels est peint ou brodé le blason de la confrérie. Il y avait aussi de petites lanternes de cuivre doré qui emprisonnaient la lumière d'une petite lampe placée au bout d'une *asta*. L'étendard ou *pennello* pouvait être de deux sortes : ou il était peint sur soie, ou il était fait d'un bas-relief de bois représentant des images saintes, élevé au bout d'un bâton. Une branche spéciale de la confrérie des peintres se consacrait à la peinture de ces étendards, et nous avons vu que l'on comptait parmi ces spécialistes Marc Bastiani, frère de Lazare.

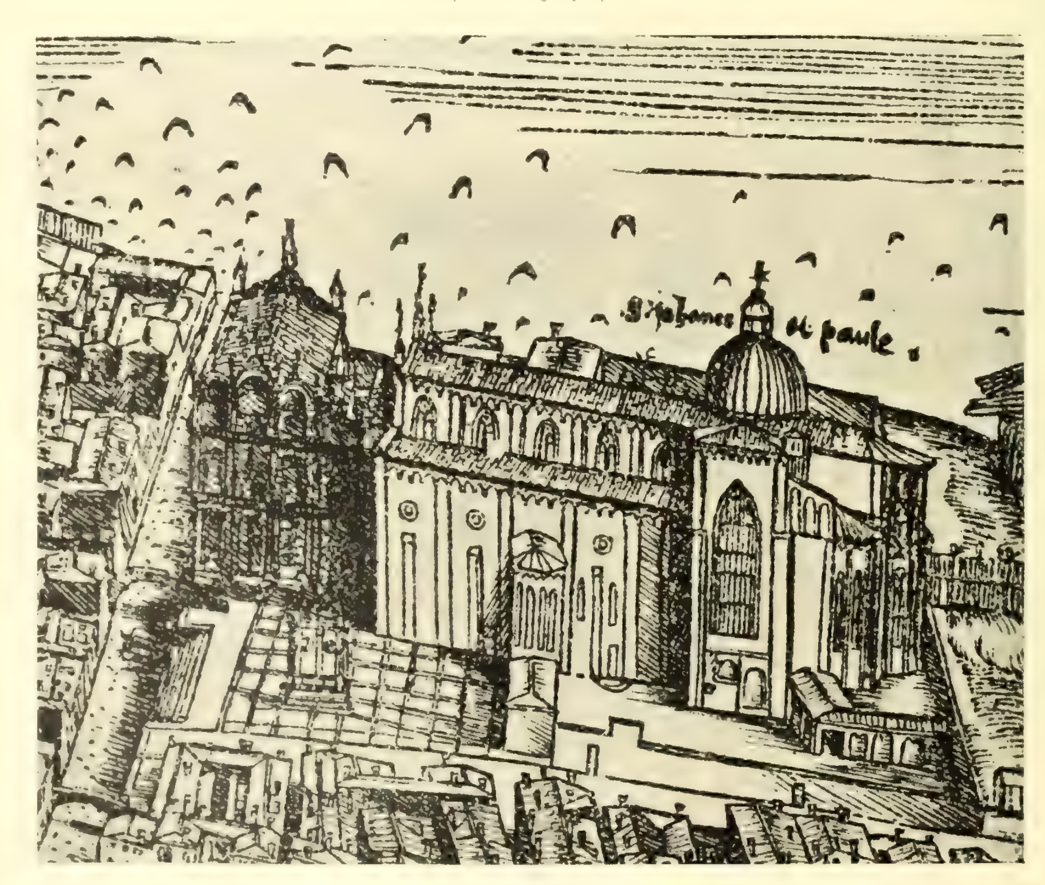
Les membres de l'École portaient de longues tuniques, ou chapes, de toile, avec un capuchon qui pendait généralement sur les épaules, mais dont ils se couvraient la tête les jours de deuil. Les moindres ornements de leur costume se distinguaient par leur caractère artistique. Le gland de la ceinture, par exemple, avait parfois une forme vraiment esthétique, qui attestait l'habileté



RECONSTITUTION DE L'INTÉRIEUR DE L'ANCIENNE ÉCOLE DE SAINTE-URSULE
TEL QU'IL DEVAIT ÊTRE EN 1500.
(*Voir Page 81.*)



BUSTE
TÊTE DE SAINTE URSULE, EN ARGENT (DOME DE FERRARE).
(*Voir Page 92.*)



ÉGLISE DE SAINT-JEAN ET SAINT-PAUL ET ÉCOLE DE SAINTE-URSULE
(EXTRAIT DU PLAN DE Jacques de Barbaris).
(*Voir Page 97.*)

des ouvriers et l'élégance de la passementerie vénitienne. La couleur de la chape était différente suivant l'École ; elle pouvait être blanche, rouge, noire, etc. Elle était blanche pour l'École de Sainte-Ursule.

Le déroulement majestueux d'une procession, dans les solennités religieuses et civiles, offrait un spectacle vraiment digne des grands peintres vénitiens. Il était curieux de voir, dans le scintillement de l'or et des couleurs, courir un personnage singulier qui enlevait les stalactites de cire formées le long des cierges et les mettait dans un sac qu'il portait pendu au cou. Dans le tableau de Carpaccio, qui représente la guérison d'un possédé et qui est à l'Académie de Venise, on voit ce personnage de la confrérie, le *cerone* (cirier), avec son petit sac pour la cire, orné des armes de son École.

Les articles de la *Mariegola* concernaient surtout le culte avec ses mille petites règles singulières et délicieusement ingénues. Il était ordonné avant tout que, lorsqu'on allait lire un extrait de la *Mariegola,* il fallait saluer d'abord *notre dame et mère Madone sainte Marie avec respect en disant : Ave Maria.* Une petite lampe ou *cesendelo* devait brûler sans trêve devant la chapelle de Sainte-Ursule, *à son honneur très saint.* L'église possédait un grand nombre d'objets et d'ornements sacrés, parmi lesquels une chape de velours cramoisi, avec l'histoire de sainte Ursule brodée en or et en soie.

La *Mariegola* contient aussi la convention passée entre les membres de l'École et les frères du couvent de Saint-Jean et Saint-Paul. Les premiers s'obligeaient à fournir au couvent, deux fois l'an, une certaine quantité de comestibles, à quoi fut substituée plus tard une taxe en argent. Les frères, en échange, avaient l'obligation de célébrer une messe chantée dans la chapelle de Sainte-Ursule le second dimanche de chaque mois, et une messe basse tous les lundis pour l'âme des confrères défunts ; une fois l'an, au moins, tous les confrères devaient se confesser. Ceux qui

y manquaient étaient sévèrement rappelés à leur devoir par le *gastaldo*, ou même expulsés de l'École.

Du livre des dépenses pour l'année 1516, nous tirons d'autres indications sur la vie intime de la confrérie, et notamment sur les préparatifs qui étaient faits pour la fête de la Sainte (21 octobre) (1). Mais parmi les diverses dépenses, certaines méritent une mention spéciale. A la date du 21 octobre 1516, le livre porte : *Pour les luminaires, à maître Michel d'Arezo, sculpteur des saints, pour sainte Ursule, trois sortes des grands (nº 200) et quatre sortes des petits (nº 400), les grands à 40 sous le cent, les petits à 20 sous le cent.* Ces marchés reviennent périodiquement avec le susdit maître Michel et avec *Ser Dominique de Sandro, imprimeur de saints*, pour les dépenses de l'imprimerie. Un article de la *Mariegola* commandait que le jour de Sainte-Ursule on payât, comme dans toutes les autres confréries, la taxe du *Luminaire* et du *Pain.* Cette taxe, acquittée à intervalles réguliers, constituait le revenu principal de l'École, avec les offrandes volontaires, qu'on déposait dans des troncs. Aux confrères qui acquittaient la taxe du luminaire, le *gastaldo* offrait, cadeau symbolique, une cire peinte de miniatures, un pain et une image de sainte Ursule. Avant l'invention de l'imprimerie, ces images, qu'on donnait à baiser aux confrères, étaient peintes en miniature sur parchemin par des artistes spéciaux qu'on appelait *miniasanti* (miniaturistes de saints). Plus tard, on les remplaça par des gravures

(1) Le 20 octobre, on paye maître *Étienne de Vecchi peintre* pour avoir peint la nef de la chapelle et avoir préparé les guirlandes et *autres choses de ses attributions.* Le 28 octobre, on règle le compte des sonneurs de trompe et des fifres, qui sont allés en barque sonner à Rialto et à Saint-Marc la veille de la fête. Le 6 novembre, le même de Vecchi est réglé pour des travaux exécutés dans la nef où il a disposé des *gonzoli* (crochets) et des guirlandes pour la fête de la sainte. A cette même fête, *Maître Vincent, chanteur de la chapelle de Saint-Jean et Saint-Paul,* a chanté deux vêpres et une messe, et il est payé le 25 octobre. En décembre, *Ser André Visentino organiste* est réglé pour son concours prêté pendant l'année. Le 20 août 1517, on alloue six ducats à *Maître Alexandre peintre* pour peindre la voûte au-dessus du maître-autel, pour en boucher les fentes, pour faire les lambris en imitation de mosaïque et les montants en imitation de marbre et de porphyre. Tous ces travaux étaient pour la nouvelle chapelle du maître-autel, élevée en 1504. Le 10 août 1522, on paye *Ser Dominique Tegna doreur* pour avoir doré une corniche placée devant le Christ dans la salle de l'École ; le 14 décembre 1522, *Messer fra Zanetto Fior* pour l'achat d'un *corporal pour l'autel* ; le 28 janvier 1528, *Ser Nadalin de Marcho peintre* pour la peinture des cierges ; d'autres sommes sont payées au vitrier, à l'orfèvre qui restaure le tabernacle où l'on conserve une dent de sainte Ursule, etc.

sur bois, qui, dans les premières années du XVIe Siècle, étaient exécutées par Michel d'Arezzo et reproduites par Dominique de Sandro (1).

La dévotion à sainte Ursule était comme un monopole de l'École : aucune autre confrérie n'avait le droit d'exiger des offrandes au nom de la sainte ni de mettre dans l'église un tronc à son image. On n'aurait pu violer ce privilège sans s'exposer à un procès (2).

Outre les troncs fixes, qui étaient placés sur le bureau du *gastaldo*, on usait aussi de troncs ou de cassettes mobiles, que les sacristains présentaient aux fidèles à l'église comme de nos jours. Les Écoles de métiers faisaient aussi des quêtes de maison en maison, tandis que les Écoles de dévotion se contentaient de demander une aumône pendant la messe. Les fidèles qui avaient fait l'offrande recevaient du sacristain une image du saint, la baisaient et la mettaient dans leur livre de prières. Les autres se contentaient de baiser la paix fixée dans le tronc des aumônes. Ces dévots usages n'ont pas tout à fait disparu : nous pouvons les retrouver, par exemple, dans la Basilique de Saint-

(1) Ce curieux usage n'a pas été jusqu'ici assez remarqué. Dans l'Église grecque, l'habitude de baiser les images des saints était très ancienne et très répandue. Or, le culte grec eut une grande influence sur le culte patriarcal de Venise. Quand le Doge entrait dans la basilique de Saint-Marc, on lui offrait à baiser une *paix*, et un cérémonial spécial indiquait quels autres personnages devaient être admis au baiser. On voit encore à Saint-Marc, sous la Madone dite *Mater Consolationis* (fig. 17), un tronc orné d'une antique miniature de style byzantin qui représente la Vierge avec l'Enfant et porte l'inscription grecque : 'Η 'ΕΛΕΟΥ̃ΣΑ (la Miséricordieuse). Les dévots vénitiens, suivant l'antique coutume, déposent l'aumône dans le tronc et, ne pouvant baiser l'image qui est trop élevée, baisent deux doigts de leur main et touchent l'image de ces doigts. Une autre forme de *paix* à baiser se trouve au-dessus du tronc de la vieille École de Saint-Antoine, dans l'église des Frari. L'image du saint, sous vitre, est suspendue à une chaînette, pour permettre aux fidèles de la baiser. Les « Saintes Ursules grandes » commandées et payées au graveur Michel d'Arezzo devaient sans doute servir de *paix* pour les troncs de l'École; les petites servaient de dons pour les taxes et les moindres offrandes.

(2) Outre les troncs destinés au culte du saint titulaire, il y en avait d'autres, dans les diverses églises, pour le culte du Saint-Sacrement. Ils portaient comme signe distinctif une *Piété* peinte et encadrée dans une petite niche. On en voit des exemples dans le *Christ mort*, sculpté au-dessus d'un tronc sur un pilier de l'église des Frari, et dans l'*Ecce Homo*, bronze d'Alexandre Leopardi qui est au-dessus du tronc du Saint-Sacrement dans l'église de Saint-Marc. Tous ces troncs portent aussi des paix d'argent en relief, avec le symbole du Sacrement. Dans les incunables de la xylographie vénitienne, on trouve fréquemment des représentations de la mort du Christ et de la mise au tombeau. Ces représentations, encadrées et placées sous verre, servaient probablement à stimuler la dévotion et la générosité des fidèles dans les églises pauvres, comme la sculpture en pierre aux Frari et le bronze de Leopardi à Saint-Marc.

Marc, où le culte de la Vierge Nicopeia est en grand honneur (1).

Dans la *Mariegola* de Sainte-Ursule, outre le souvenir de ces images distribuées avec le pain et la cire aux jours de fête de la sainte, nous trouvons que chaque premier dimanche du mois les confrères étaient obligés de retirer leur *tolela*. La *tolela*, petit morceau de bois ou plaquette de bronze de forme oblongue, était donnée contre le paiement d'une taxe et servait de jeton de reconnaissance dans les assemblées et pour les votes (2).

Un des objets principaux de l'École était la bienfaisance. Le chapitre IV de l'ancienne *Mariegola* porte que si un membre de l'École tombe malade, le *gastaldo* ou un autre des *bancali* va le voir; si le malade est pauvre, il doit être secouru sur les fonds de la confrérie et avec des aumônes recueillies à cette intention. La femme du *gastaldo* avait l'obligation de visiter ses *sœurs* malades; les confrères de veiller le malade à tour de rôle; enfin le *gastaldo* et tous les autres *bancali* devaient se rendre auprès du prieur des frères de Saint-Jean et Saint-Paul et le prier d'envoyer de *bons et suffisants frères* pour visiter et réconforter le malade. Les confrères défunts avaient le privilège d'être ensevelis dans les tombes de l'École sous le portique externe. Les tableaux de Carpaccio qui sont encore dans l'École des Esclavons, le *Saint Jérôme qui apprivoise le lion* et les *Funérailles de saint Jérôme*, ne nous offrent pas seulement une exacte reproduction de ces por-

(1) Il suffit de se rappeler le grand nombre d'églises et d'Écoles qui existaient autrefois à Venise pour comprendre combien devaient être abondantes la production et la vente de ces images. On en a conservé quelques exemplaires, précieux incunables, collés sur la couverture de livres anciens. Nous connaissons aussi le testament d'un certain Antoine Zacuol de Bergame, graveur du XVI[e] siècle, qui laisse à ses fils les matrices de ses gravures pour qu'ils puissent continuer à les tirer. Cette profession, en effet, était héréditaire, et le père d'Antoine, Alexandre, était également graveur. Les matrices servaient à plusieurs générations, et les tirages se succédaient sans changement pendant un grand nombre d'années.

(2) Cette indication est confirmée par un fragment du règlement des peintres vénitiens, daté de 1350 (*Bulletino di Arti, Industrie e Curiosità veneziane*, année III, p. 31). Le passage qui nous intéresse porte que, comme « *les marques ou tolelle des confrères sont très faciles à contrefaire, il est décidé que dorénavant les confrères devront faire frapper des monnaies de cuivre qui leur serviront de jetons personnels et que chaque confrère aura à s'en servir lors de l'élection des confrères ou du vote de quelque article du règlement* ». Pour marquer clairement l'emploi de ces *tolelle*, nous rappellerons la décision prise en 1341 par l'École de Saint-Théodore : « *Il fut ordonné à l'unanimité que dans notre École les tolele fussent adoptées, et que chaque confrère eût son nom écrit sur une tolella avec un signe distinctif* ». On peut voir de ces *tolelle* ou plaquettes de bronze au Musée Civique. Plus tard on les remplaça par des médailles, qui servaient à distinguer les diverses confréries.

tiques ; ils nous dépeignent aussi une scène qui doit avoir beaucoup de ressemblance avec la sépulture d'un confrère, dont la dépouille mortelle était suivie par les confrères portant des cierges et l'étendard de l'École. Une somme, prélevée sur les biens du mort, ou, s'il était pauvre, sur les fonds de la Société, était donnée aux frères de Saint-Jean et Saint-Paul afin que des messes fussent célébrées pour le repos de cette âme. Grâce au testament de Pollini, l'École de Sainte-Ursule était entrée en possession du petit hôpital pour les malades et les vieillards, et avec ses revenus elle se chargeait en outre de doter les filles des confrères pauvres.

Telles étaient — brièvement indiquées — les pratiques de charité de cette École, administrée avec l'ordre et la discipline d'une famille modèle. Ainsi, quand un des confrères se trouvait publiquement *en état de péché mortel*, ses supérieurs devaient le rappeler au devoir par trois fois ; et si leurs avertissements restaient sans effet, il était expulsé. En cas de litige entre deux confrères, ils devaient se réconcilier dans les huit jours, sous peine d'être chassés. Les propos obscènes étaient interdits, et le fait de prononcer des paroles inconvenantes était puni d'une amende. Enfin, sous la menace d'une dénonciation auprès du Gouvernement, *était défendue toute chose injurieuse ou dommageable ou méprisante pour Messer le Doge de Venise ou pour cette ville bénie qui a été élue par Dieu le père tout-puissant pour être le réconfortant et le soutien de toutes les tribulations* (chap. XII).

Il y avait aussi des cérémonies spéciales pour l'élection des *bancali* (le bureau). La veille de l'élection du *gastaldo* et des nouveaux membres du bureau, l'École faisait chanter la messe du Saint-Esprit. Le *gastaldo* et les membres sortants étaient tenus d'y assister, le cierge en main, puis, précédés du porte-croix, ils devaient se retirer dans un lieu écarté, où ils attendaient l'élection de leurs successeurs.

Mais cette vie simple, toute de dévotion, fut agitée par des

troubles, on pourrait dire par des tempêtes. L'École ne put vivre en paix avec le couvent voisin. Les premières hostilités que nous connaissions datent de 1428. Les moines soutenaient que, encore que les contrats accordassent à l'École l'usage de la chapelle de Sainte-Ursule, la propriété en appartenait au couvent ; que, par suite, la confrérie n'avait pas le droit d'y apporter des changements sans leur consentement, qu'elle devait seulement veiller à la conservation de la chapelle, sans s'occuper des tombes qui s'y trouvaient.

Les messes mêmes furent prétexte à discussion ; les moines prétendaient qu'elles n'étaient pas rétribuées assez cher par l'École. Pour prouver leurs droits sur la chapelle, ils alléguaient une bulle de Sixte IV de 1474, qui permettait à la nation grecque de célébrer ses rites, à condition de donner au couvent une compensation annuelle « sous la forme d'une aumône » (1).

Par la nouvelle *Mariegola* de 1488, dans l'espérance de mettre fin à ces discordes, on prit la précaution d'admettre dix moines à faire partie de la confrérie. Les membres de l'École devaient les recevoir à genoux, tandis qu'ils prêtaient serment devant l'autel ; et chacun de ces dix moines devait célébrer trois messes pour l'âme des membres de l'École ; en cas de refus, ils seraient remplacés par d'autres prêtres. L'École, de son côté, s'obligeait à donner tous les ans, le jour de Sainte-Ursule, à chacun des dix frères un pain et un cierge.

En cette année 1488, les membres de l'École considéraient comme un grand devoir de faire des économies pour doter leur maison de divers embellissements, et en particulier pour faire peindre *sur les murs l'histoire de Madone sainte Ursule* (2) ; et ces murs, que la *Mariegola* mentionne avec une ingénue simplicité, sont précisément ceux que Carpaccio allait couvrir de ses peintures merveilleuses. Le premier tableau, en effet, est fait seulement deux

(1) Flaminio Corner, *Ecclesiae Venetae*, Décade XV. Venise, Pasquali, 1749.

(2) Archives d'État. *Mariegola della Scuola di Sant'Orsola*, p. II seg., Reg. 597.

ans plus tard, en 1490; le dernier porte la date de 1496. Il est vrai que, certains tableaux n'étant pas datés, il se peut qu'ils aient été exécutés plus tard. Mais certainement en 1498 devaient être offerts à l'admiration des fidèles les nouveaux tableaux suivants :

1° Les Ambassadeurs du roi d'Angleterre viennent demander au Roi de Bretagne la main de sa fille Ursule pour le fils de leur roi ;

2° Les Ambassadeurs Anglais prennent congé du Roi de Bretagne ;

3° Le retour des Ambassadeurs en Angleterre ;

4° Les Fiancés font leurs adieux à leurs Parents;

5° Le songe de Sainte Ursule ;

6° La rencontre à Rome des époux avec le pape Cyriaque ;

7° L'arrivée à Cologne ;

8° Le Martyre ;

9° L'Apothéose de la Sainte.

Carpaccio avait à peine achevé son œuvre qu'il s'éleva un grand procès entre le couvent et l'École (1).

Ce procès durait encore trois ans après. En 1501, les moines présentèrent au nom du pape une longue liste de griefs contre l'École. Ils alléguaient n'avoir accordé aux confrères de Sainte-Ursule la clef de la chapelle que par pure complaisance, pour qu'ils pussent entrer plus librement, mais que ceux-ci, non seulement se l'étaient appropriée, comme s'ils étaient les propriétaires de la chapelle, mais encore avaient fait dans la chapelle même beaucoup de changements ; ils avaient supprimé deux autels *contra jura et contra pacta* ; ils s'étaient servi des tombes pour y ensevelir les confrères défunts ; ils avaient changé les clefs pour interdire le libre accès de la chapelle aux légitimes possesseurs, et, enfin, ils en étaient venus jusqu'à s'approprier les aumônes des fidèles. Le père Colonna, l'auteur de l'*Hypnoteromachia*,

(1) Archives d'État. *M. M. SS. Giovanni e Paolo.* B. O. I., n° 115. A. T.

demandait donc au nonce, au nom du couvent, de décider qu'il n'était licite en aucune façon d'interdire aux moines l'usage de la chapelle (1).

Le nonce, naturellement, voulut entendre aussi l'autre partie. Le *gastaldo* de Sainte-Ursule nia tout ce que les moines avaient affirmé et démontra que l'École n'avait rien fait qui ne fût autorisé par ses statuts, ses droits et ses coutumes. Les décisions que prit le nonce en conséquence ne furent pas du goût des moines. Ils en appelèrent au Saint-Siège, qui donna mission de trancher le débat à André Mocenigo, curé de l'église de Saint-Pantaléon à Venise (2). Mocenigo décida que les moines devaient être considérés comme les maîtres de la chapelle, mais que l'École devait continuer à en détenir les clefs. Il croyait, par ces mutuelles concessions, avoir assuré la paix; mais en réalité ce ne fut qu'une courte trêve.

En 1509, Ange Trevisan, avec cinquante galères, s'était emparé de Fiume. Avant de détruire la cité, il s'était fait remettre, pendant le sac, une tête d'argent qu'on conservait à Fiume et qui contenait les reliques de la tête de sainte Ursule. Trevisan la porta à Venise et en fit don aux frères de Saint-Jean et Saint-Paul.

Une étrange figure de soldat, ce donateur de reliques (3). Il avait reçu le surnom de *Cancer au Nez*, et quand il attaquait une ville, c'était toujours la ruine. Son don même fut la cause de combats, car le couvent et l'École s'en disputèrent la possession; la question fut portée devant les magistrats de la République. Ceux-ci décrétèrent que la tête demeurerait en la possession du prieur du

(1) Parmi les frères italiens qui étaient alors dans ce couvent, citons le peintre Marc Pensaben et le fameux François Colonna, auteur de cette étrange *Hypnoteromachia de Polyphile*, qui contribua pour une si grande part à mettre en honneur l'eurythmie antique dans l'art. Colonna, *sacrae theologiae magister* était alors *procurateur* et *syndic* de Sainte-Ursule.

(2) Archives d'État. *Scuola di Sant'Orsola in SS. Giovanni e Paolo*, B. 599.

(3) 1510, 3 janvier : Illum Dominum Caput glorime Virginis Sancte Ursule argento decoratum aurato a zono supra, cum quibusdam foliis circum circa admodum laboris camuphatii cum corona in capite de argento in qua corona sunt duo lapides vitrei : azuri coloris et omnia folia corone duobus exceptis fractae sunt, dedit conventui nostro Sanctorum Iois et Pauli Procuratione Revdi prioris magistris Sixti Veneti... » (Archives d'État, *M. M. SS. Giovanni et Paolo*, livre rouge, IIe 124 A.).

couvent, à charge pour lui de l'exposer tous les ans, le jour de Sainte-Ursule, sur l'autel de l'École sous la surveillance de deux frères ; les aumônes recueillies à cette occasion seraient partagées entre le couvent et l'École (1).

Ajoutons que la précieuse relique ne resta pas longtemps à Venise, car, en 1521, sur l'intervention de l'empereur, la République la restitua à la ville de Fiume, dans la cathédrale de laquelle elle se trouve actuellement (2).

Cependant, malgré ces procès et nombre d'autres obstacles, l'École devenait de jour en jour plus florissante. Des embellissements continuels et surtout les tableaux de Carpaccio y attiraient de nombreux visiteurs, si bien qu'on sentit bientôt le besoin d'agrandir l'oratoire. Pour ce, le 4 août 1504 (3), le *bureau* décida de faire construire une petite chapelle spéciale pour le maître-autel sur lequel était exposé le grand tableau de Carpaccio représentant l'apothéose de la sainte. Ainsi, en supprimant les gradins et la barrière du chœur, le corps de l'église s'agrandissait d'un tiers. En 1546 on ferma par des tables le portique externe de l'oratoire. Les frères, naturellement, s'empressèrent de protester, mais cette fois les deux parties purent se mettre d'accord par un contrat, d'après lequel le couvent consentait qu'on fermât le portique, pourvu que le prieur eût une des deux clefs de la chapelle (4).

Par un document du 8 janvier 1552, nous savons que l'École décida de refaire les bancs qui étaient sous les toiles de Carpaccio, « parce que sous de si remarquables tableaux, ornés de si belles figures, se trouvaient, comme l'évidence du fait le démontrait, des bancs cassés et vermoulus (5) ».

Ce culte pour les œuvres d'un grand peintre est touchant ;

(1) Archives d'État, B. O. I, nº 188, fasc. 5.
(2) Ibid., B. O., nº 80, A. 3.
(3) Ibid., *M. M. S. di Sant'Orsola*, Procès B.II, nº 5, 601.
(4) Ibid., B. 600.
(5) Ibid.

on voulait que jusqu'aux objets qui les entouraient fussent dignes de leur beauté.

Par les inventaires de l'École qui nous sont restés, nous savons qu'elle s'était enrichie de nouveaux objets précieux et d'ornements somptueux. Dans le plus ancien inventaire, qui remonte à la première moitié du XVe siècle, on peut noter, entre autres, une grande croix d'argent doré, une veste de drap d'or, une couronne d'argent doré ornée de perles et de pierres, une ceinture d'or, etc. (1). Un autre inventaire de janvier 1506 comprend un encensoir avec sa nef d'argent, des draps d'or ornés de broderies, des missels imprimés, un tabernacle de cristal renfermant une dent de sainte Ursule, une *paix* d'ivoire, etc. (2) ; et celui du 3 juin 1582 une Mariegola recouverte de velours avec des bossettes dorées, des draps de brocart doré, etc.

Tant de trésors devaient tenter la convoitise des voleurs. La nuit du 14 juin 1572, ils enfoncèrent la porte et enlevèrent *multa bona diversi generis et diversa alia ornamenta, et fulcimenta sacra*, parmi lesquels un grand calice aux armes des Lorédan (3).

Mais ce qui était encore le plus pénible aux confrères était de ne plus voir sur leur autel, aux jours de fête, cette tête de sainte Ursule, qu'ils avaient dû restituer à la ville de Fiume. Par bonheur, peu de temps après, en 1592, le patriarche de Venise, Laurent Priuli, reçut de Cologne, où, selon la tradition, avaient été ensevelies les onze mille vierges, les têtes de deux d'entre elles qui furent confiées en dépôt à la confrérie de Sainte-Ursule. Ainsi la perte fut réparée.

En 1637, la Société, désirant reconstruire la chapelle et y adjoindre le local des réunions, dit *l'Hôtel* (Albergo), demanda aux frères un morceau de terrain pour y construire un escalier ; elle offrait en échange d'affranchir le couvent de ses obligations, tout en

(1) *Mariegola della Scuola.*
(2) Ibid.
(3) Archives d'État, *M. M. S di Sant'Orsola*. Procès B. r^a. n° 5, 601.

continuant à lui payer la taxe fixée. Le terrain fut concédé, mais les travaux traînèrent en longueur, soit qu'on ait tardé à les commencer, soit qu'ils eussent été interrompus faute d'argent. Le fait est qu'un document de 1646 nous apprend que l'édifice menaçait ruine et qu'il fallait y remédier au plus tôt, pour éviter que les précieuses reliques ne fussent endommagées, ainsi que « les tableaux du fameux peintre », — allusion évidente à Carpaccio.

Cependant l'École n'avait qu'une rente de vingt ducats par an, et elle devait de grosses sommes au couvent voisin. C'était l'époque où Venise, après avoir été si riche et si puissante, déclinait de jour en jour ; et, comme tant d'autres institutions, la confrérie de Sainte-Ursule avait beaucoup perdu de son ancienne prospérité. Aussi dut-elle, contrainte par la nécessité, recourir aux subsides du couvent. Les frères, généreusement, renoncèrent à une grande partie de leurs droits. Pendant que les maçons faisaient le nouveau toit, il fut décidé, pour que les tableaux de Carpaccio ne restassent pas exposés à la poussière et à la pluie, de les déposer dans une salle séparée, et puis, le travail fini, de les remettre en place.

Les travaux furent achevés en 1647, et sur la porte on plaça cette inscription commémorative :

S. N. D. B. (1), HOC TEMPLUM VENERABILIS || SCOLAE DIVAE URSULAE V. M. || VETUSTATE CONSUMPTUM || COLLABENS PIOR. ELEEMOSINIS || ITERUM FABRICATUM FUIT || SUB || DIRECTIONE ET INDUSTRIA || D || NICOLAI BALANZANI EO TEMPORE || QUO EIUSDEM SCOLAE GOBERNATOR || FUIT ANNO MDCXLVII.

Ces travaux avaient fait l'École plus grande et plus haute. La lumière pénétrait par cinq grands vitrages construits dans le style de Palladio.

Mais le médiocre architecte du XVIIe siècle ne craignit pas de sacrifier le grand peintre du XVe siècle. Pour ouvrir les vantaux

(1) Sit nomen Domini benedictum.

des nouvelles fenêtres, il dut couper environ six pouces de la partie supérieure de chaque tableau de Carpaccio ! C'est ce qu'oublie Martinioni, dans la troisième édition de la *Venetia* de Sansovino, quand il écrit que l'oratoire de Sainte-Ursule a été récemment refait avec des lunettes, qui leur donnent beaucoup plus de lumière et font paraître plus belles les peintures de Carpaccio.

Un siècle plus tard environ, l'École adresse aux Provéditeurs de la République une nouvelle demande de fonds pour la restauration de ses locaux ; mais peut-être la restauration n'était-elle cette fois qu'un prétexte.

En 1752, les tableaux furent rentoilés, vernis et restaurés par le professeur Joseph Cortese, aux frais d'un certain M. Ortali (1). En 1754, une nouvelle supplique de l'École aux Provéditeurs exposait que les deux portes, qui existaient déjà aux deux côtés de l'autel, mais qui avaient été murées, devenaient de plus en plus nécessaires, tant pour la conservation des « antiques et précieuses » peintures de Carpaccio, que pour l'entrée et la sortie de nombreux fidèles, qui dans les fêtes solennelles et pendant la semaine sainte se pressaient dans la chapelle pour baiser les reliques. Et la permission de les rouvrir fut accordée (2).

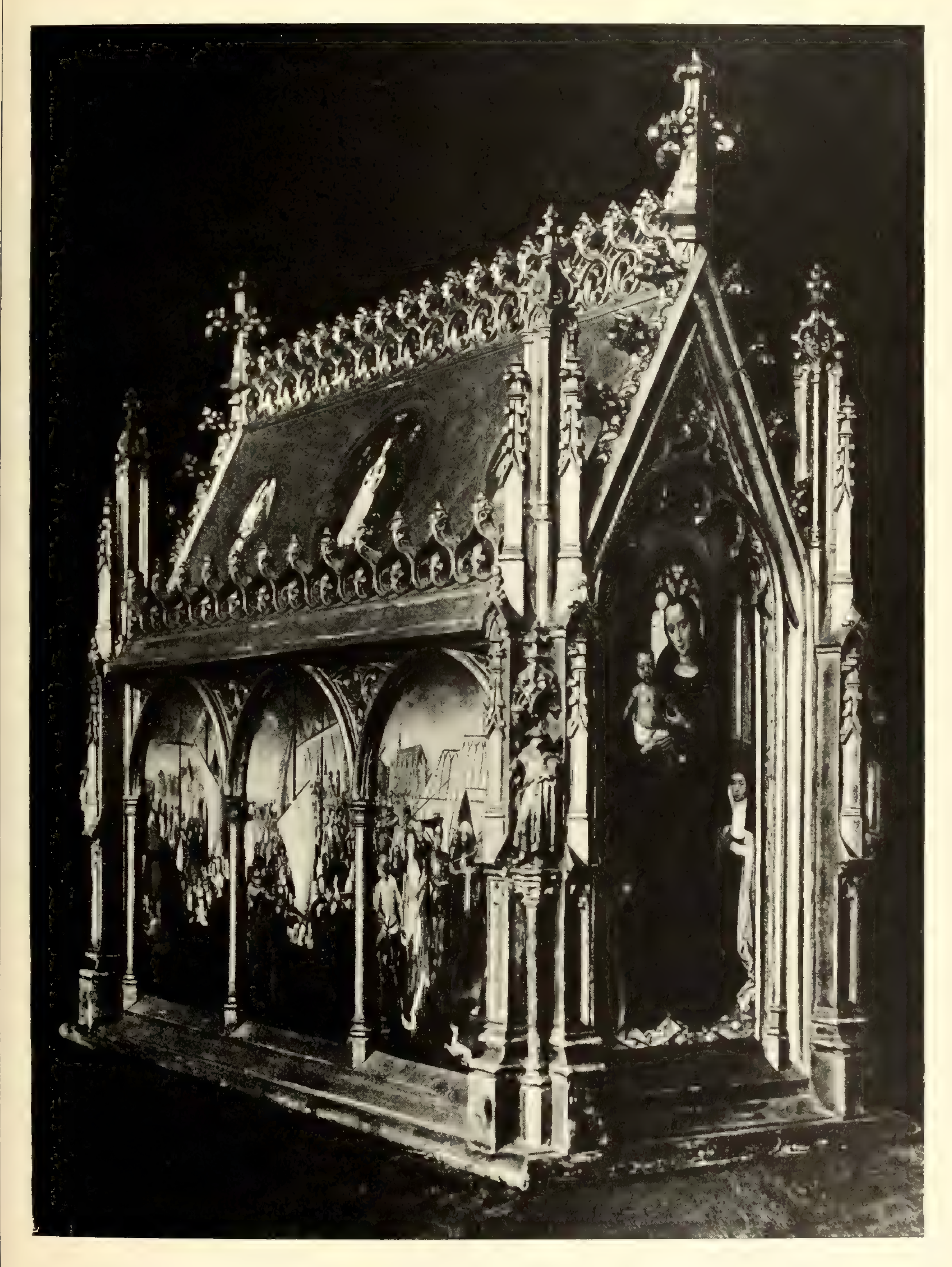
L'École mena dans la suite une vie misérable et pénible. Mais sans doute, de temps en temps, ceux qui avaient conservé l'amour de l'art et de la religion, souffrant de la tristesse du présent et au souvenir de la gloire passée, entraient dans la vieille chapelle de Sainte-Ursule pour chercher quelque consolation à regarder avec ravissement les tableaux de Carpaccio et à penser à ces temps heureux de l'art et de la patrie.

Puis vint la catastrophe. En 1810, un décret de Napoléon supprima la vénérable École.

De l'antique construction de 1506 il ne reste plus une pierre. Mais on peut reconstituer assez exactement l'édifice tel qu'il était

(1) G.-A. Moschini, *Guida per la Città di Venezia*, 1815, vol. II, p. 493.

(2) Archives d'État, *Scuola di Sant'Orsola*, B. 599, f. 3.



JEAN MEMLING. — CHÂSSE DE SAINTE URSULE, A BRUGES.
(*Voir Page* 115.)

ce plan ne nous donne pas des indications exactes sur la topographie vénitienne, et qu'on doit y voir plutôt une reproduction artistique de l'aspect général de la cité.

Au milieu de la façade de la chapelle était le portique à l'ancienne mode, dont nous avons un autre exemple dans l'église de Saint-Jacques du Rialto ; et les mesures en sont indiquées dans un plan du XVIII[e] siècle conservé aux Archives de Venise. Une ligne tirée sur la placette qui est devant la chapelle jusqu'au côté est de la grande fenêtre de l'église, nous donne aussi la position des colonnes du portique.

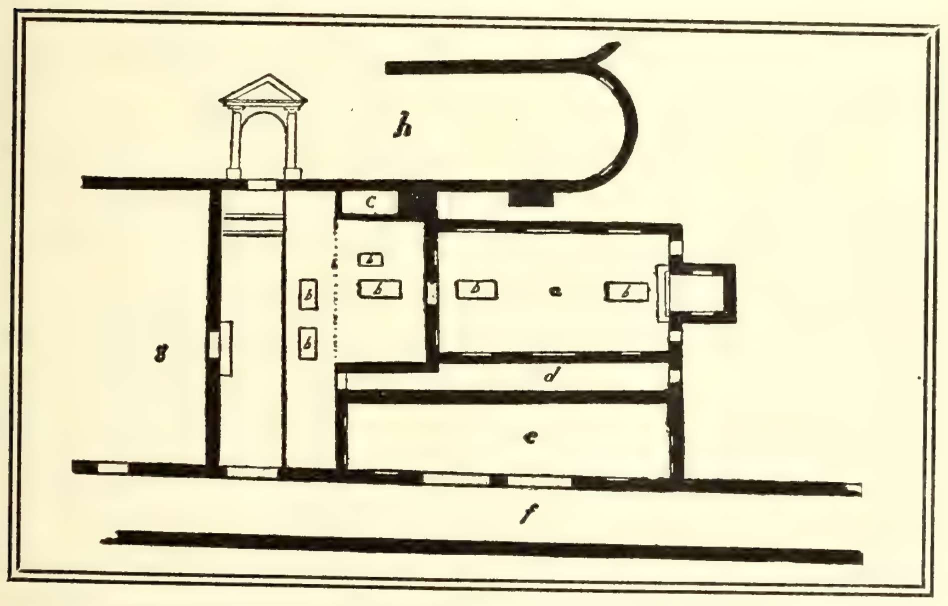
Nous l'avons déjà dit : il y avait entre l'église et la chapelle un espace libre sur lequel, suivant les indications d'un ancien plan, s'élevait la sacristie. Nous voyons sur les documents la mention d'un *hôtel* ou salle pour les réunions ; il devait se trouver au-dessus de la sacristie, qui était donc à deux étages.

Il semble encore ressortir des documents que l'ancien oratoire avait une seule porte d'entrée ; mais il faut supposer que dans le chœur à gauche il y avait une autre petite porte, car on voit une coupure dans le tableau *l'Arrivée des Ambassadeurs*, le premier de la série. Cette coupure fut faite, nous le verrons, par le peintre lui-même pour adapter le tableau à une petite porte, qui donnait probablement accès à un espace couvert entre les deux édifices, une sorte de passage du chœur de la chapelle à la sacristie.

Après avoir reconstitué de la sorte le plan primitif de la chapelle, tâchons de la représenter vue de l'extérieur. Dans l'espace compris entre l'église et la chapelle était, nous l'avons dit, la sacristie, qui avait probablement une fenêtre grillée, et au-dessus devait s'ouvrir une autre fenêtre, certainement ogivale, celle de l'*hôtel*. Au centre de la façade principale s'avançait le portique, soutenu au moins par quatre colonnes avec des chapiteaux et des barbacanes. La forme du toit de ce portique n'est pas reproduite exactement sur le plan de De Barbaris : tout nous donne à penser qu'il devait plutôt ressembler à celui que Carpaccio a peint dans

son *Saint Jérôme qui apprivoise le lion* de l'École des Dalmates. Sur le toit du portique s'ouvrait certainement le grand œil de la façade et peut-être son fronton était-il orné de petits arceaux.

Le plan de De Barbaris nous fait voir le côté sud soutenu par trois contreforts, qui divisent la surface tout entière en quatre



PLAN (1750) DE L'ÉCOLE RECONSTRUITE EN 1647.

a, la chapelle; — *b*, tombes; — *c*, l'ancienne sacristie; — *d*, passage découvert; — *e*, maison particulière; — *f*, rue; — *g*, cimetière; — *h*, église de Saint-Jean et Saint-Paul.

compartiments, chacun d'eux étant divisé à sa partie supérieure en deux petits arceaux.

Pour l'intérieur nous avons de nombreuses indications tant dans les documents que par la disposition des tableaux de Carpaccio. Comme le tableau qui se trouvait sur la grande porte ne fut pas coupé, et que les tableaux étaient placés à la suite autour des murs, on peut conclure qu'ils devaient être pendus environ à deux mètres de terre, c'est-à-dire à la hauteur de la porte d'entrée. L'espace était occupé au-dessous par des bancs à dossier, comme on en peut voir encore à l'École des Dalmates.

Si nous considérons le grand tableau d'autel *la Glorification de sainte Ursule*, nous voyons que la scène se passe sous une voûte

soutenue par des pilastres ornés de chapiteaux romains. Les deux pilastres peints sur le tableau devaient être accotés de deux autres pilastres semblables en bois, qui, comme sur beaucoup d'autels vénitiens, formaient le cadre, réalisant ainsi l'architecture peinte sur le tableau même. Les autres toiles étaient indubitablement séparées par des pilastres de bois, et l'architrave qui court au-dessus des chapiteaux sur le tableau d'autel devait se continuer le long des murs au-dessus des autres tableaux.

Tel devait être à peu près l'aspect des parois latérales de la chapelle. Reste à retrouver l'ordre dans lequel se suivaient les tableaux. Trois étaient à gauche *in cornu Evangelii,* et quatre à droite *in cornu Epistolae.* Ces derniers n'étaient pas séparés par quatre piliers, parce que l'un des tableaux formait un diptyque. En fait, pour la symétrie et par manque de place, le tableau du *Songe* était séparé de l'*Arrivée à Rome* par un simple listel, et les deux toiles formaient ainsi un diptyque où l'*Arrivée à Rome* se présentait comme le complément du *Songe.*

La paroi où s'ouvrait la porte principale, qui n'était pas au centre, n'était ornée que d'un seul tableau, *le Départ des fiancés,* divisé, au moyen d'un étendard peint, en deux parties inégales. La partie la plus petite était au-dessus de la porte, la plus grande au-dessus du banc de la présidence de l'École, placé le long du mur.

Le mur de l'autel avait, au centre, le grand tableau, encadré, comme il a été dit, par deux pilastres de bois, une architrave et un arceau. Aux angles devaient être des pilastres semblables, réunis à ceux de la corniche au moyen de l'architrave ; et à droite et à gauche de l'autel, entre les pilastres, restaient deux espaces vides, probablement recouverts de plaques de marbre comme les parois des autres églises.

Voyons maintenant le premier tableau, *l'Arrivée des Ambassadeurs.*

Le professeur Pierre Paoletti, dans le *Catalogue des R. R. Galeries de Venise* (1903, page 165), écrit à ce propos : « Et précisé-

ment dans cette toile... on voit la trace d'une porte, pas très ancienne, qui existait dans l'ancien mur méridional de l'édifice ». En autres termes, on nous donne à entendre que le premier tableau se trouvait originairement *in cornu Epistolae* (mur méridional) et qu'après l'année 1785 on a fait une coupure à la hauteur de 53 centimètres et à la largeur de 1 m. 32 pour ouvrir une porte d'entrée latérale à l'École, qui avait déjà, outre la porte principale, deux autres petites portes à droite et à gauche de l'autel. Nous disons après 1785, parce que sur les estampes de Del Pian, qui sont de 1785, on ne voit aucune coupure sur la toile. Prenons un dessin très exact de la porte du mur méridional haute de 1 m. 90, qui existe encore dans le cloître de Saint-Jean et Saint-Paul, et indiquons l'endroit où le professeur Paoletti croit que se trouvait le premier tableau au-dessus de cette porte latérale. Or la hauteur où se trouvaient les tableaux résulte de la hauteur de la porte principale, qui avait 2 m. 15 et au-dessus de laquelle était placé *le Départ des Époux*. On doit donc répéter que tous les autres tableaux devaient être pendus à la hauteur de 2 m. 15, et si, comme le croit le professeur Paoletti, l'*Arrivée des Ambassadeurs* avait été placée au-dessus de la porte *pas très ancienne du mur méridional*, il n'était pas nécessaire de couper le tableau pour ouvrir cette porte qui n'a que 1 m. 90 de hauteur. En outre, comme on peut le voir dans le dessin, le découpage du tableau ne correspond pas au vantail de la porte.

L'entaille n'a donc aucun rapport avec la porte. Et, en fait, on ne saurait croire que les contemporains d'Antoine-Marie Zanetti et de François Algarotti, qui avaient le culte de l'ancienne peinture vénitienne, redevenue à la mode au XVIII[e] siècle, puissent avoir commis le sacrilège de couper l'œuvre du grand peintre pour faire une ouverture, qui conduit à une cour étroite. En réalité, la toile, au-dessous du trône du roi, porte une entaille, mais cette entaille a été faite, nous le répétons, par le peintre lui-même pour adapter la peinture à la porte qui conduisait à la sacristie. Les bons artistes

savent profiter des difficultés mêmes, et Carpaccio tira parti de la porte pour placer au-dessus le trône sur lequel, dans le tableau, se tient assis le roi Marc. Or, il ne fut pas nécessaire de couper le tableau qui était au-dessus de la porte principale ; ce qui démontre que cette porte était en contre-bas de celle de la sacristie, laquelle, évidemment, ouvrait sur le chœur, qui était plus élevé. La différence devait être d'un pied six pouces (53 centimètres), car l'entaille est à cette hauteur sur la toile.

Et, à ce qu'il semble, trois marches conduisaient de la nef dans le chœur.

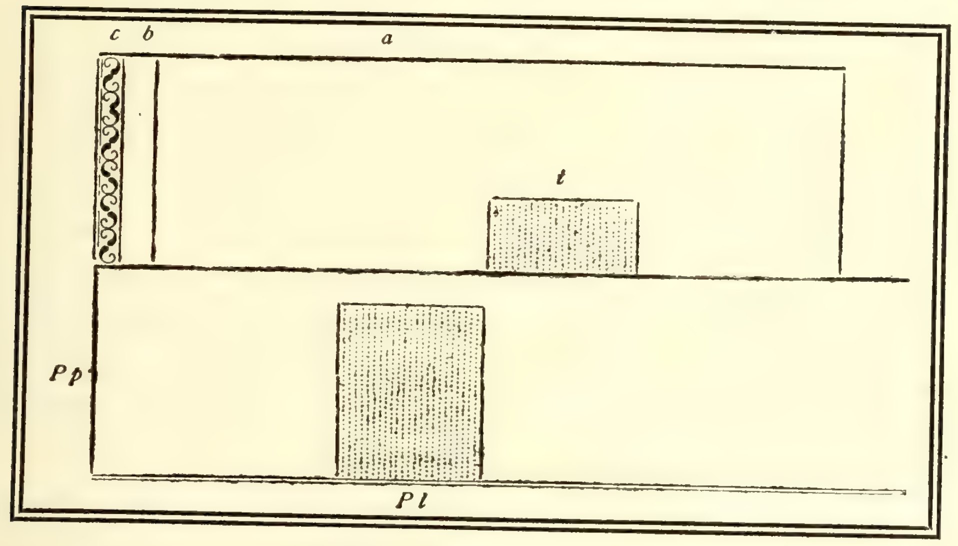
La première toile, donc, est divisée en deux parties inégales : l'une représente l'arrivée des ambassadeurs et l'entretien de la sainte avec son père; l'autre, plus petite, nous montre un groupe de spectateurs sous un magnifique portique. Or, la dernière toile, elle aussi, est divisée, par une très belle colonne, en deux parties inégales : la plus longue représente le martyre de la sainte, la plus petite ses funérailles. Si nous supposions une ligne qui aille du portique de la première toile à la colonne de la dernière, cette ligne marquerait la balustrade du chœur, en laissant en dehors les parties les plus petites des deux toiles. Ainsi, le chœur occupait un tiers de l'espace entier, et le reste était pris par la nef : proportions harmonieuses et conformes aux habitudes du temps.

Devant les degrés de l'autel, suivant des documents certains, était la tombe de Pierre Lorédan.

La hauteur et la longueur de la chapelle étant déterminées de la sorte, il nous reste à fixer l'emplacement de l'autel. Comme nous avons déjà déterminé la position du tableau sur le mur, et, par suite, le point précis où arrivait l'extrémité même du tableau, nous pouvons conclure que, immédiatement sous le tableau, il y avait une marche qui n'était pas peinte, et sous la marche la table de l'autel, où l'on montait par trois autres marches.

Considérons maintenant le plafond de la chapelle. Ce serait une erreur de croire que l'École, à ses débuts, quand elle ne disposait

que de faibles ressources, pouvait se permettre le luxe d'une voûte murée, et tout nous porte à croire qu'elle était simplement recouverte d'une charpente. Le toit devait avoir la forme d'une



PAROI DE LA CORNU EPISTOLAE.

P. p., hauteur de la porte principale ou hauteur à laquelle étaient placés les tableaux.
P. l., porte latérale faite au siècle dernier après la suppression.
a, premier tableau; — *b*, la coupure du tableau; — *c*, corniche; — *t*, coupure visible sur le premier tableau.

carène, très fréquente dans les églises vénitiennes aux XIIIe et XIVe siècles. Pour se faire une idée du toit de Sainte-Ursule, il n'est que de regarder non pas l'église monumentale de Saint-Étienne, mais d'autres églises, de plus modestes proportions, par exemple Saint-Jacques dall'Orio (1225), Saint-Jean Décollé (1213) et Saint-André *della Zirada* (1330). Ces deux dernières églises ont, en guise de toit, une très belle carène, qui, au XVIIIe siècle, fut barbarement couverte d'un toit horizontal en maçonnerie. Heureusement le toit de Saint-Jacques dall'Orio est venu jusqu'à nous sous sa forme primitive.

Pour comprendre la construction du toit, il faut sortir de l'église et observer les murailles latérales, que trois contreforts divisent en quatre compartiments égaux, subdivisés dans le haut en deux petits arceaux. Pour soutenir les parois, les anciens architectes les reliaient par de grosses travées appelées chaînes. Ces

chaînes faisaient tête aux contreforts externes et aux consoles des arceaux, de sorte qu'elles composaient un ensemble de sept travées équidistantes. Remarquons à ce propos que nous ne savons pas si, aux XIIIe et XIVe siècles, on employait des chaînes de fer, ou si c'étaient toujours des chaînes de bois. Des parois latérales saillissaient à une certaine hauteur des supports continus et obliques nécessaires au soutien des solives. De sorte que nous pouvons nous figurer comme suit l'aspect intérieur du plafond : de support en support couraient sept arceaux entremêlés de nombreux carrés de bois, qui donnaient à l'ensemble l'apparence d'une carcasse de navire renversé. L'espace compris entre l'architrave des tableaux et ce toit en forme de carène était rempli par une série de barbacanes (élément caractéristique de l'architecture vénitienne), placées deux par deux entre une travée et l'autre.

En dehors de la chapelle, dans la paroi méridionale, entre deux contreforts, nous savons, par le manuscrit de Marc-Antoine Luciani, qu'était placé le sarcophage contenant les restes de Jean Bellini. Le premier sarcophage après le portique était celui de Fantin Lorédan; le second, celui de Bellini. Mais, suivant l'usage vénitien, on déposait plusieurs corps dans ces grands sépulcres, qui faisaient partie du patrimoine d'une famille. Le sarcophage, où furent déposés les restes de Jean Bellini, appartint à l'origine à la famille des Abbati, puis à celle de Gabriel di Giorgi ou Zorzi (1).

(1) Les Abbati venaient de Florence et avaient les mêmes armes que les Médicis, six boules rouges sur champ d'argent (CROLLALANZA, *Dizionario blasonico-storico*). Ces armes étaient en effet sculptées sur le sarcophage de Bellini avec l'inscription : « Sépulture de Paul et Antoine Abbati frères, et de leurs héritiers ». Des documents des Archives de Venise, il ressort que cette famille habitait la ville dans les premières années du XIVe siècle. Un Abbati, frère Giotto, mérita la reconnaissance de Venise en faisant élever à ses frais la belle église de Saint-Antoine de Castello (FR. SANSOVINO, *Venetia nobilissima ed. Martinioni*, 1663, page 29). A cette époque habitaient à Venise beaucoup de Florentins, qui avaient formé une confrérie spéciale dont la résidence était précisément dans l'église de Saint-Jean et Saint-Paul. Nos recherches pour savoir comment le sarcophage des Abbati avait passé à la famille de Zorzi sont demeurées infructueuses. Peut-être les Abbati avaient-ils quitté Venise? Dans les testaments des Bellini, des membres de la famille de Zorzi sont parmi les exécuteurs testamentaires : 1489, 23 septembre. Testam. : « Ego Zenevra, uxor egregi viri ser Ioannis Belini pictoris de confinio Sancte Marine... constitus meos fidei commissarios egregium virum ser Gabrielem, q. Georgii consobrinum meum. » — 1498, 14 décembre. Testam. : « Ego Alovisius Bellinus natus d. Ioannis Bellini de confinio Sancte Marine... constitus meum solam fidei commissariam dominam Lucretiam consortem ser Gabrielis

La tombe, à en juger par la description de Luciani, devait être semblable à celle qu'on voit dans l'École de la Charité, c'est-à-dire faite de grandes plaques de marbre ou de pierres d'Istrie, fixées au mur par une entaille.

A l'intérieur de l'oratoire de Sainte-Ursule, il y avait d'autres tombes, dont la connaissance importe davantage à notre étude.

A lire le manuscrit de Marc-Antoine Luciani, qui était prieur, au XVIe siècle, du couvent de Saint-Jean et Saint-Paul (1), et le manuscrit d'Honorat Arrigoni (tous deux dans la collection Cicogna au Musée de Venise) (2), lesquels traitent des sépulcres de Saint-Jean et Saint-Paul, on reste étonné du grand nombre des tombes de la famille Lorédan. Les morts de ce nom, enterrés dans l'église, appartenaient à la branche de la famille Lorédan, qui demeurait à San Canciano, la paroisse voisine. Et Luciani atteste : « Dans la chapelle de la confrérie de Sainte-Ursule se trouvent deux autres tombes de la famille Lorédan, qui témoigna sa bienfaisance en faisant peindre de précieux tableaux par Victor Carpaccio. Cet artiste accomplit son œuvre avec beaucoup d'habileté et il y mit les armes des Lorédan, donnant ainsi un témoignage de leur magnificence ». Et, de fait, en parcourant la liste des bienfaiteurs de l'École, nous trouvons à plusieurs reprises le nom des Lorédan.

L'ancien palais de cette famille n'existe plus et aujourd'hui s'élève à sa place le palais Widmann-Rezzonico. Mais il subsiste aux alentours un souvenir des Lorédan. Au-dessus d'une porte, qui donne sur le canal, on aperçoit encore le blason de cette famille, noirci par le temps et comme caché sous les pierres en ruines, seul témoignage de la gloire passée.

de Giorgio amitam meam ». Gabriel de Zorzi, marchand de draps, habitait dans la même paroisse Sainte-Marine, et peut-être dans la même maison que Jean Bellini. Lucrèce, sa femme, était sœur de Ginevra Bocheta, femme de Bellini. Les deux familles étaient donc apparentées, et c'est pourquoi elles eurent une tombe commune.

(1) Dans l'*alphabet* de l'*École* de Sainte-Ursule, on lit, à la date du 31 octobre 1539, cette note : « Reçu moi, maître Marc-Antoine Luciani, vénitien, *prieur* du couvent de Saint-Jean et Saint-Paul ».

(2) Musée Civique, manuscrits E. Cicogna nº 1976, *Iscrizioni nella chiesa e monasterio dei Santi Giovanni e Paolo de Venezia*, recueillies par le Père Maître Marc-Antoine Luciani.

En utilisant les travaux de deux fameux généalogistes vénitiens, Capellari et Barbaro, nous avons pu reconstituer l'arbre généalogique de Lorédan de San Canciano. Cette famille eut pour fondateur un certain Albert. Son descendant, Marc, mort le 23 septembre 1363, fut enseveli dans un des murs internes de la chapelle de Sainte-Ursule; mais plus tard, quand on y plaça les tableaux de Carpaccio, sa tombe fut transportée ailleurs (1).

Pour ne parler que des Lorédan qui ont rapport à notre sujet, nous trouvons un autre Marc mort en 1488 et enseveli aussi dans la chapelle de Sainte-Ursule. Les successeurs de ce Marc furent parmi les plus généreux bienfaiteurs de l'École.

Le premier, Pierre Lorédan, né en 1456 à San Canciano, profita, en 1474, de la grâce dite de Sainte-Barbe (2), qui permettait aux jeunes patriciens d'entrer au grand conseil de la République à dix-huit ans au lieu de vingt. La même année 1474, il fut élu podestat de Capodistria, et dans les dernières années de sa vie conseiller de Chypre (3); c'est en cette qualité que nous le trouvons mentionné dans l'*Histoire de l'île de Chypre* de Mas-Latrie et dans une *Histoire de la Maison des Lusignan,* écrite par un certain Jean-François Lorédan sous le pseudonyme de « chevalier Henri Giblet ». Pierre Lorédan mourut à Chypre, mais ses restes furent transportés à Venise par ses fils Bernard et Marc, qui le firent ensevelir dans l'oratoire de Sainte-Ursule, à la place d'honneur, devant les degrés de l'autel, avec cette épitaphe :

PETRO LAURETANO SENATORI OPT. REDDITIS PATRIS OSSIBUS PER MARCUM FR. EX CYPRO UBI MAGISTRATU DECESSERAT FILII PIENTISS. POS. OBIIT MDVIII.

Parmi les autres dons faits à l'École par Pierre Lorédan et

(1) Archives d'État. Manuscrits Miscell. Généalogies de BARBARO.

(2) Ibid. Balle d'or. Reg. III, G. 203 tg.

(3) Son testament est du 26 nov. 1504, Sez. Not. Ludovic Talenti, B. 950, G. 539. Celui de Claire Bondumier du 27 nov. 1504. Ibid. B. 955, G. 147.

mentionnés dans ses archives, il faut citer en particulier le calice précieux, qui fut volé plus tard (1).

Quand son père Marc Lorédan présenta le jeune Pierre pour prêter serment devant les magistrats, il avait avec lui encore un autre fils plus jeune, Georges, dont nous ne savons rien, sinon qu'il épousa en 1478 une Vitturi, et après la mort de celle-ci s'unit à une descendante des Lion.

Un troisième fils de Marc et de Morosini, Gérôme, est mentionné dans un testament de sa mère qui demande qu'on l'admette dans le couvent de la Madonna dell'Orto; et, craignant que les religieux ne consentent pas à *accipere et tenere ac regere et gubernare* cet enfant, leur laisse en legs des maisons et autres biens (2). Il s'agissait sans doute d'un fou, comme le prouve aussi le silence des documents sur ce Jérôme, qu'on ne retrouve dans aucune fonction publique, et qui est uniquement mentionné dans le testament de sa mère.

Marc et Morosina Lorédan eurent en outre cinq filles ; deux, Hélène et Bénédicte, prirent le voile à Torcello ; les trois autres, Madeleine, Christine et Agnès, héritèrent chacune d'une *rue de maisons* à la Giudecca. Les testaments de Christine et d'Agnès nous apprennent qu'elles voulurent être ensevelies dans la chapelle de Sainte-Ursule ; et leur vœu fut exaucé. C'est cette branche des Lorédan qui revit dans les tableaux de Carpaccio (3).

Une autre branche de la famille des Lorédan de San Canciano descendait du même Albert ; c'est à cette branche qu'appartenait Fantin Lorédan, qui fut enseveli lui aussi à Sainte-Ursule, mais à l'extérieur, près de l'endroit où furent déposés plus tard les restes

(1) Sur le don de ce calice, nous lisons dans le *Livre des dépenses de l'École* : « 1517 (18), 10 janvier. Pour l'École sur la recommandation de messire Marc Lorédan, de messire Pierre, un calice et sa patène d'argent à leurs armes, que messire Bernard confrère remit ce jour à notre gardien au nom de l'École. »

(2) Testament de Morosina Lorédan du 19 mars 1471. Sez. Not. Pietro de Rubeis, B. 870.

(3) Autre testament de Morosina, du 24 mai 1481, Sez. Not. Ludovic Talenti, B. 956, c. 474. Testament de Christine du 2 mai 1504, Sez. Not., Ibid. B. 955, c. 120. Testament d'Agnès du 3 octobre 1523, Sez. Not. François Bianco, B. 124, c. 93.

du peintre Jean Bellini. Un neveu de Fantin, Antoine dit Zaffo, eut des descendants qui vécurent au temps de Carpaccio et furent eux aussi parmi les plus distingués bienfaiteurs de l'École de Sainte-Ursule.

Le chef de cette branche était alors Niccolò dit *Tartaglia.* Né en 1433, il jouit de la grâce de Sainte-Barbe en 1451 (1), épousa en 1463 une patricienne très riche, Eugénie, dernière descendante d'une branche de la famille Caotorta, et se maria en secondes noces avec Adrienne, fille de François Zorzi (2).

Nous avons le testament de sa première femme, fait peu de temps avant sa mort, le 20 décembre 1474 (3).

Niccolò Tartaglia fut provéditeur aux salines, recteur du château de Traù, et finalement provéditeur à Orzinuovi. Il eut quatre frères, Ange, Frédéric, Paul et Alvise. Le premier, né en 1457 (4), fut un des *Dix Sages* de Rialto ; il ne se maria pas et vécut jusqu'en 1530. Il fut entouré par sa famille d'une respectueuse affection ; et nous savons par son testament qu'il fut intimement lié avec les frères de Saint-Jean et Saint-Paul (5). Nous avons aussi le testament de son frère Frédéric, qui fait mention du peintre Marc Pensaben, moine à Saint-Jean et Saint-Paul (6). Quant aux deux autres frères, Paul et Alvise, nous n'avons sur eux aucune indication certaine. Ajoutons enfin qu'Antoine, dit *Basilisco,* le fils aîné de Niccolò, né en 1479, bénéficia lui aussi de la grâce de Sainte-Barbe en 1498 (7) et épousa en 1510 une riche patricienne de la famille Marcello.

Ces Lorédan furent des bienfaiteurs de l'École de Sainte-Ursule, et comme tels Carpaccio les a fait figurer dans ses tableaux. Et pendant plusieurs générations, le nom de Lorédan continua à

(1) Archives d'État. Balle d'or, Reg. III, G. 289 tg.
(2) Testament du 21 juin 1519. Sez. Not. Bernard Cavagnis, B. 270, c. 85.
(3) Sez. Not. Barthol. Grassolario, B. 471, c. 323.
(4) Balle d'or, Reg. III, c. 205.
(5) Testament du 22 mars 1204. Sez. Not. Ludovic, Talenti B. 955, c. 274.
(6) Testament du 25 septembre 1527. Sez. Not. Alexandre Falconi, B. 410, c. 2.
(7) Balle d'or, Reg. c. 207 et Reg. IV, c. 232.

être inscrit sur les registres des bienfaiteurs de l'École et sur les tombes de la chapelle (1).

(1) A la même branche de San Canciano appartiennent aussi les doges Léonard et Pierre Lorédan : le premier fit construire le splendide palais près de San Vitale, et fonda une nouvelle branche de la famille.





CHAPITRE V

LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE ET LES TABLEAUX DE CARPACCIO

LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE. || SOURCES ITALIENNES DE LA LÉGENDE.
UTILISATION DE LA LÉGENDE PAR LES PRÉDÉCESSEURS DE CARPACCIO.
L'ŒUVRE DE CARPACCIO A L'ÉCOLE DE SAINTE-URSULE.
LA DISPOSITION DE L'ANCIENNE CHAPELLE ET LA PLACE
DES TABLEAUX DE CARPACCIO.
DESCRIPTION DES TABLEAUX ET IDENTIFICATION DES PRINCIPAUX PERSONNAGES.

Pour mieux comprendre les sujets que Carpaccio a peints dans l'École consacrée au culte de sainte Ursule, il nous semble nécessaire d'étudier d'abord avec quelques détails la légende dont l'artiste s'est inspiré.

Le culte de sainte Ursule et de ses compagnes a pris naissance à Cologne.

Les hagiographes écrivent qu'une légion composée de onze mille vierges, professant la foi du Christ, ayant à leur tête la vierge Ursule, et de vingt mille chrétiens guidés par Eterio-Conone, venant de l'île de Bretagne, fut massacrée par les Germains sous les murs de Cologne vers l'année 385 (1). Au pied du Greesberg, à l'endroit où furent ensevelies les martyres, s'éleva au IVe siècle la basilique de Sainte-Ursule, ainsi qu'il appert d'une ancienne inscription. Mais en 451, pendant l'invasion des Huns, l'église fut détruite de fond en comble et un grand nombre d'habitants de Cologne furent tués. Aussi, quand, au début du VIe siècle, on construisit

(1) Maugenre, *Sainte Ursule et ses Légions*, Lille, Paris, 1904. Il n'est pas inutile de dire que d'autres hagiographes réduisent l'immense légion ursulienne à une seule vierge, compagne d'Ursule dans le martyre et appelée Onzemille, du nom de qui serait née la légende des *onze mille* martyres.

une nouvelle église, et qu'on trouva dans les ruines de l'ancienne une grande quantité d'ossements, qui provenaient évidemment de l'ancien massacre de 451, le peuple, crédule aux légendes et peu soucieux de la chronologie, confondit en un seul les deux massacres de Cologne, celui des Huns, et celui où avaient trouvé la mort un siècle auparavant les vierges compagnes d'Ursule. Et c'est de la confusion des deux événements qu'est résultée, semble-t-il, la légende du martyre des onze mille vierges.

La première légende date du xe siècle et elle est due à Gerone, archevêque de Cologne (1). Elle fut insérée dans les *Analecta Bollandiana*, et, dans ses grandes lignes, elle est telle que l'a représentée Carpaccio.

La littérature de cette légende est des plus abondante, mais les sources les plus intéressantes pour nous sont les sources italiennes.

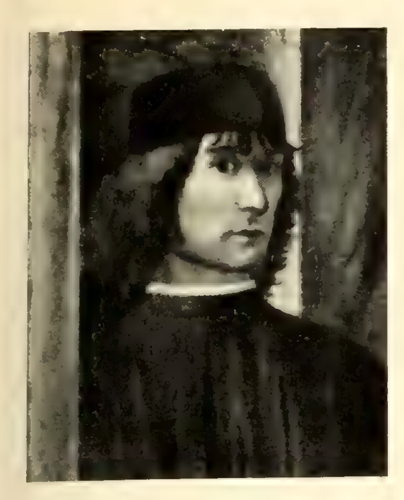
De ces sources, la plus ancienne et la plus importante est la *Légende Dorée*, le vaste ouvrage où Jacques de Voragio ou de Voragine, mort archevêque de Gênes en 1298, à l'âge de quatre-vingt-seize ans, a recueilli les innombrables légendes religieuses. Du livre de Voragine, source première et principale, où puisèrent les artistes du moyen âge, nous avons une traduction italienne de Nicolas Manerbi, dont Carpaccio eut certainement connaissance, car elle fut imprimée à Venise en 1465 chez Nicolas Jenson (2).

Il faut voir une autre source dans les *Sacre Rappresentazioni*, livrets, plusieurs fois réimprimés au xve siècle, sur la vie et le martyre des saints. Brunet, dans son Manuel, en cite un seul sur sainte Ursule : «*La storia di Santa Orsola con le undici mila Vergini quali tutte da lei furono convertite insieme con alcuni santi huomini e poi gloriosamente martirizzate* (Firenze alle scale di Badia, 1561) ».

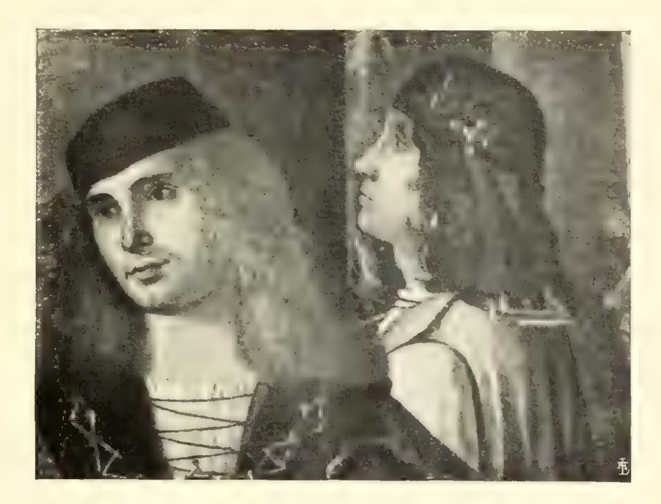
Mais la Bibliothèque Saint-Marc de Venise en possède d'autres,

(1) MAUGENRE, *Sainte Ursule*, etc., p. 394.

(2) *Legende di tutti i Sancti e le Sancte dalla romana sedia acceptati et honorati*, traduites du latin de Jacques de Voragine par Nicolas de Manerbi Vénitien, moine de l'ordre de Camaldale. Imprimées par Maître Nicolas Jenson, français. Venise, le 1er juillet 1475. Nouvelles éditions du livre] de Manerbi en 1477, 1481, 1487.



CARPACCIO. — PORTRAIT DE GEORGES LORÉDAN. FRAGMENT DE LA Légende de Sainte Ursule.
(*Voir Page 108.*)



CARPACCIO. — PORTRAIT DE PIERRE LORÉDAN. FRAGMENT DE LA Légende de Sainte Ursule.
(*Voir Page 108.*)

GURGEN VON SCHEIVEN.
L'ARRIVÉE DE SAINTE URSULE A COLOGNE
(ÉGLISE DE LA SAINTE, A COLOGNE).
(*Voir Page 115.*)



LES AMBASSADEURS PRENNENT CONGÉ DU PÈRE DE SAINTE URSULE (FRESQUE DU MUSÉE CIVIQUE, TRÉVISE).



LES AMBASSADEURS ANGLAIS SE PRÉSENTENT AU PÈRE DE SAINTE URSULE (FRESQUE DU MUSÉE CIVIQUE, TRÉVISE).

parmi lesquelles il faut citer une *Rappresentazione di S. Orsola Vergine et Martire, nuovamente stampata* (Florence, mars 1554).

Le livret est de beaucoup postérieur à Carpaccio, mais les gravures sur bois qui l'illustrent, et dont, on le sait, les planches se conservaient de longues années pour servir à plusieurs éditions (1), doivent remonter au siècle précédent, car elles sont du plus pur style florentin du xve siècle. Le texte lui-même dérive évidemment de sources plus anciennes, et il abonde en dialogues vifs et curieux. Il est intéressant aussi de noter que, dans les légendes italiennes, on sent le souffle de la Renaissance, le goût du pittoresque et l'instinct de l'art et du luxe, alors que, dans les légendes du Nord, le sujet est traité avec plus de simplicité et de sobriété. Voici, par exemple, comment ce goût de la pompe et des belles couleurs se révèle dans un passage de la *Rappresentazione* florentine de 1554, où l'ambassaduer dit à son serviteur :

> Procure-toi, majordome, des habits et des ornements
> et de l'or et des perles et des joyaux et mille étoffes
> et une foule d'écuyers et de sergents,
> des sièges, des bancs, de l'hermine et du vair,
> des rubis, et des rubis balais, et une foule de pendants
> et tu mettras tout en place...
>
> Et je veux qu'il y ait des bals et des chants
> et que chacun donne des signes d'allégresse.
> Prends des serviteurs de bonne volonté,
> et ordonne avec tact et intelligence
> et surtout use de gentillesse.

C'est là une légende toute vivifiée par l'esprit artistique de la Renaissance, et, par suite, en parfait contraste avec l'aride récit de Jacques de Voragine. C'est ce que prouvent encore mieux les magnifiques xylographies ; celle du martyre est un petit chef-d'œuvre du genre.

Les variantes de ces légendes sont nombreuses et remarquables.

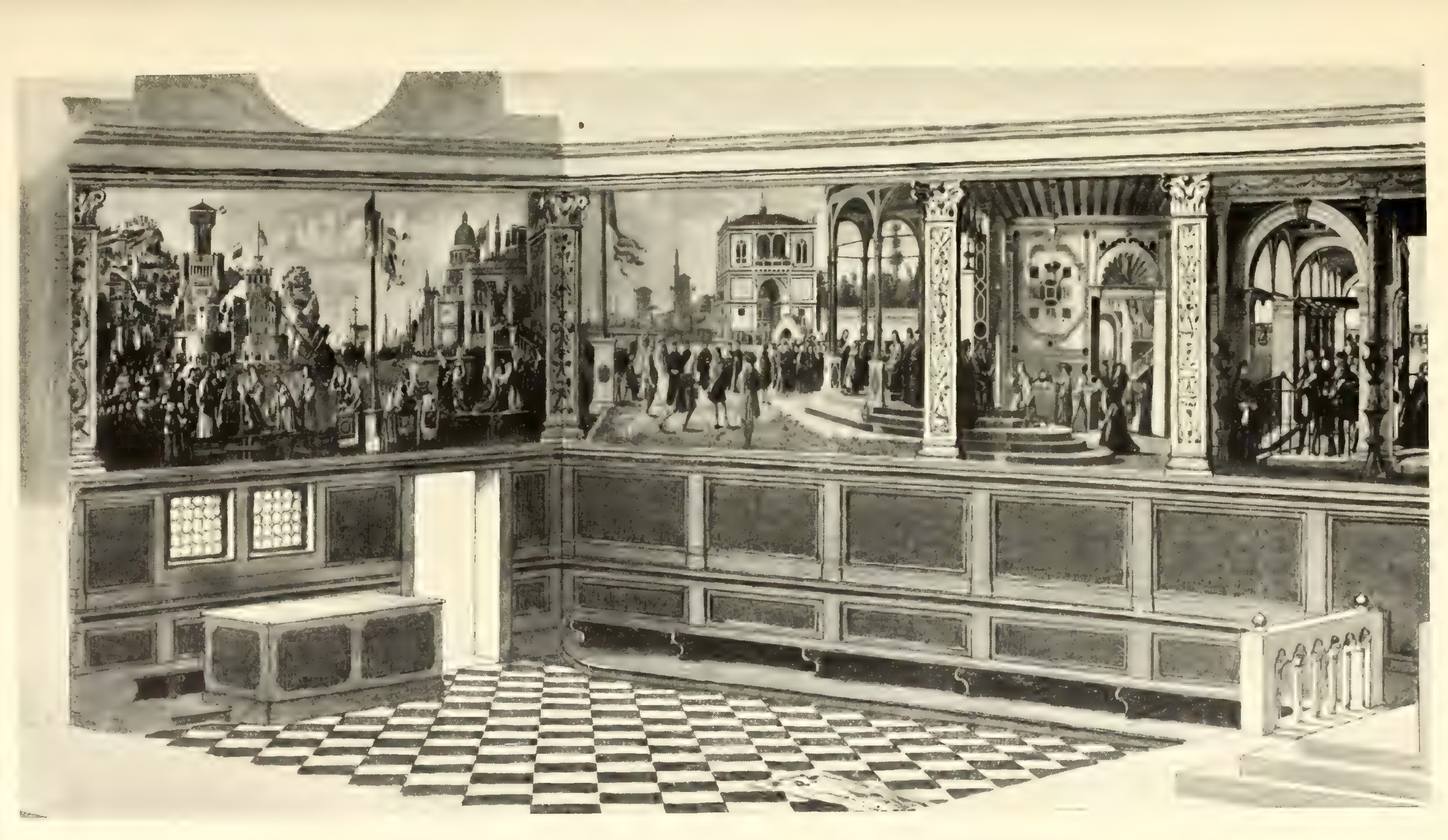
(1) Le prince d'Essling démontre que *le Premier Livre xylographique*, imprimé à Venise, offre déjà une preuve de cette habitude.

Dans toutes, sainte Ursule est la fille du roi de la Grande-Bretagne, mais, sur le nom de ce roi, elles ne s'accordent pas; les unes l'appellent Théonote, d'autres Théodat, d'autres encore Mauro. Elles concordent de nouveau dans le récit de l'arrivée des ambassadeurs du roi païen d'Angleterre, qui vient demander la main de la princesse Ursule pour le prince Hereo ou Eterio ou Conon, fils de leur maître, et pour nous apprendre que le roi, après un entretien avec sa fille, consentit à une double condition : l'époux se ferait baptiser, et Ursule, avant son mariage, ferait un long voyage accompagnée de dix demoiselles nobles, qui, comme Ursule elle-même, devaient être suivies chacune de mille vierges.

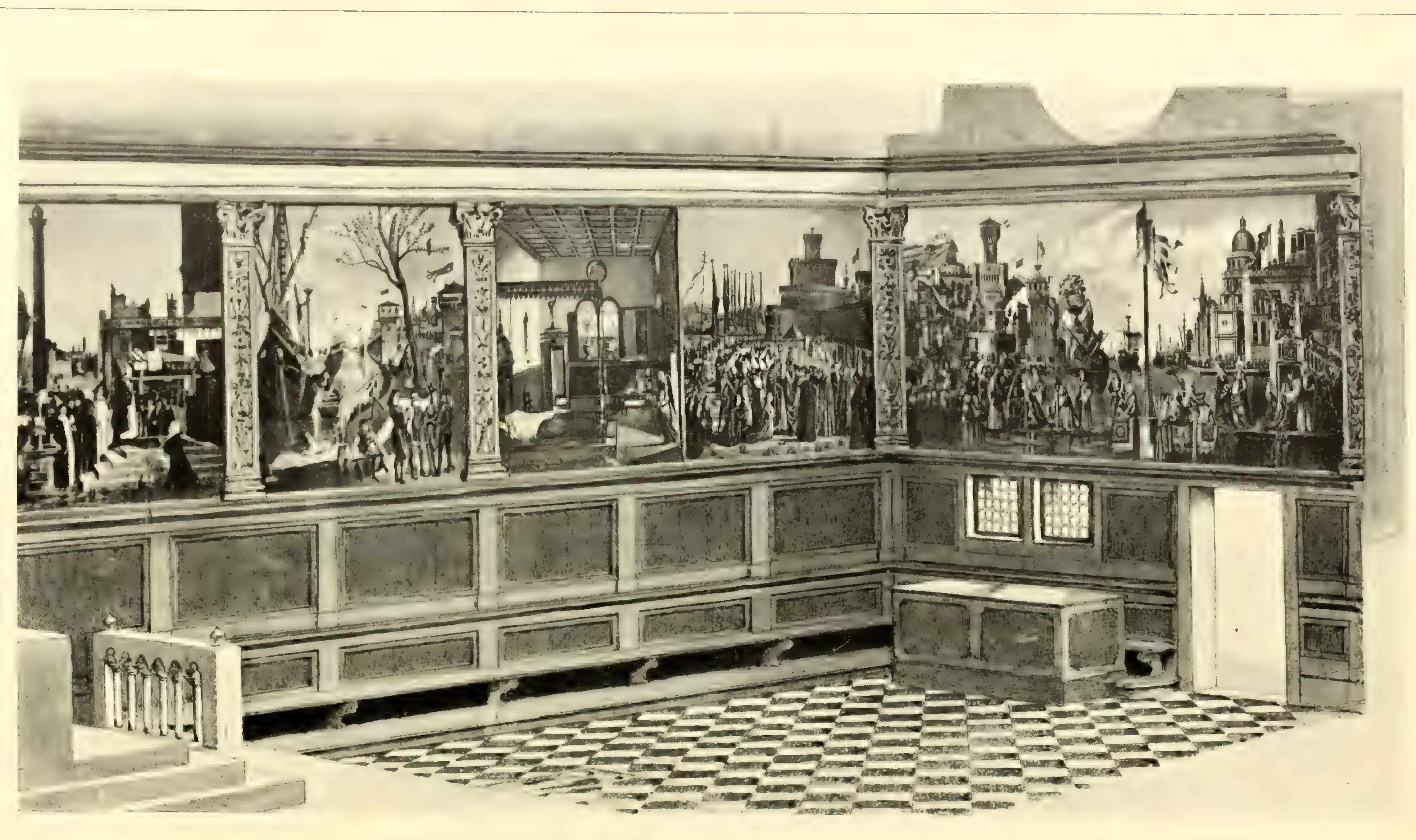
Les conditions acceptées, les vierges s'embarquent. Mais une violente tempête les force à aborder à Cologne où, le fait est notable, selon presque toutes les légendes, à commencer par les plus anciennes, a lieu le songe de la sainte : un ange lui apparaît dans son sommeil et lui commande d'aller à Rome, puis de revenir à Cologne, où elle recevra la palme du martyre. Ainsi presque toutes les légendes s'accordent pour faire voyager Ursule seule. Son fiancé est resté dans un couvent pour se préparer au baptême. Mais ici, Carpaccio ne voulut pas suivre la tradition, et il imagina que le jeune homme accompagnait la sainte dans son pèlerinage.

De Cologne, les pèlerins remontent le fleuve, s'arrêtent à Mayence, et à Bâle ils laissent les vaisseaux, pour continuer à pied vers Rome, où, à leur arrivée, le pape Cyriaque leur fait un accueil fort empressé. Lui aussi, le vieux pontife, avait reçu en songe l'annonce du martyre, et, à la suite de ce songe, renonçant à la papauté, avec un cortège nombreux d'évêques et de cardinaux, il accompagna Ursule dans son voyage de retour. A Cologne, le pieux cortège tomba au milieu des Huns, qui en firent une boucherie.

Dans cette dernière scène, la légende introduit l'amour. Ursule, par sa beauté, toucha le cœur du roi des Huns, ou, selon d'autres sources, du fils de ce roi. Mais elle résista aux avances du prince, et elle subit le martyre avec ses compagnes.



DISPOSITION DES TABLEAUX DE CARPACCIO A L'ÉCOLE DE SAINTE-URSULE.
(*Voir Page 100.*)



DISPOSITION DES TABLEAUX DE CARPACCIO A L'ÉCOLE DE SAINTE-URSULE.

(*Voir Page 100.*)

Une légende aussi variée et aussi riche, avec ses ambassades solennelles, ses réceptions royales et pontificales, avec ces trois grandes cités, Rome, Bâle et Cologne pour fond, devait naturellement devenir très populaire auprès des peintres; en effet, nous trouvons qu'elle sollicite très vite et non sans profit leur imagination. C'est ainsi qu'à Cologne, outre les innombrables représentations de la sainte, elle inspira de grands cycles qui sont très intéressants ; l'un d'eux porte la date de 1546, et la signature de l'artiste, Gürgen von Scheiven. A Bruges, tout le monde connaît le chef-d'œuvre qu'elle a inspiré au génie si pur de Memling. Mais Carpaccio, plus que tous les autres, eut la force de s'éloigner des vieilles et arides traditions d'école pour sentir et rendre dans tout leur effet les scènes de la légende d'Ursule.



LE MARTYRE DE SAINTE URSULE (GRAVURE SUR BOIS, DU STYLE FLORENTIN DU XVe SIÈCLE).

Il avait eu, cependant, lui aussi, des précurseurs en Italie, et en particulier dans la région de Venise. Comme à Orvieto *le Jugement dernier* de Luca Signorelli fit pressentir la Sixtine et Michel-Ange, de même à Trévise, vers la fin du XIVe et le début du XVe siècle, un modeste peintre précéda le grand Vénitien et le prépara à nous faire sentir la poésie de sainte Ursule (1).

(1) Rappelons, pour être complets, les mauvaises fresques, que Carpaccio ne doit pas avoir connues,

L'église de Sainte-Marguerite, à Trévise, était un monument d'architecture lombarde du XIVe siècle. Sous Napoléon, elle servit de fenil, puis de manège, et enfin, il y a quelques années, elle fut démolie. Dans une chapelle de cette église se trouvaient des fresques d'un ancien peintre, qui, alors que l'art était dans l'enfance, eut une main habile et une imagination très originale. Ces fresques auraient été perdues si un citoyen de Trévise, soucieux de la gloire artistique de son pays, le professeur Louis Bailo, ne les avait détachées avec beaucoup de soin et transportées au Musée de la ville. Dans une étude consacrée à ce peintre, le professeur Bailo croit qu'il s'agit probablement de Thomas de Modène, qui, dans la seconde moitié du XIVe siècle, orna Trévise de ses œuvres (1).

qui représentent certaines scènes de la vie de la sainte dans l'église de Sainte-Ursule à Vigo di Pieve del Cadore. Elles sont du XIVe siècle. Dans un des tableaux figure, un drapeau à la main, la sainte entourée de ses compagnes, et elle se tourne vers un homme et une femme à genoux dans l'attitude de la prière, qui devaient représenter les donateurs du tableau, c'est-à-dire Osvald de Sacco et sa femme.

(1) BAILO, *Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di Santa Margherita in Treviso*. Trévise, 1883.

Pour marquer la ressemblance qui existe entre les œuvres de Carpaccio et celles de son prédécesseur inconnu, voici la description des douze tableaux qui ornaient l'église de Trévise.

1° Dim. 5 mc. Le roi d'Angleterre, païen, entendant louer les hautes qualités de beauté et de vertu d'Ursule, fille de Mauro, roi chrétien d'Irlande, décide de la demander en mariage pour son fils. Il écrit sa demande et confie la lettre à deux ambassadeurs, à qui il parle et fait signe de son doigt tendu. Un des ambassadeurs touche ce doigt, l'autre montre le cortège déjà prêt pour le départ; on voit deux pages, dont l'un a un faucon au poing. Tableau de six personnages en deux groupes.

2° Dim. 5 mc. Les deux ambassadeurs agenouillés devant Mauro lui ont présenté la lettre qu'il lit d'un air de satisfaction pensive. La mère présente sa fille à qui est laissé le soin de décider; la sainte enfant parle; des rayons de sagesse sortent de sa bouche.

3° Dim. 5 mc. La sainte reçoit ses compagnes et servantes; beaucoup d'autres personnes se joignent à sa suite, parmi lesquelles des jeunes hommes et des jeunes filles et aussi deux évêques, celui de Bâle et celui de Gratz. Tableau de vingt-trois personnages en trois groupes.

4° Dim. 5 mc. Baptême, suivant l'ancien rite, du fils du roi d'Angleterre. Il est déjà nu dans une vasque. Un autre jeune homme se déshabille pour suivre son exemple.

5° Dim. 5 mc. La sainte remonte le Rhin avec ses compagnes et les deux évêques dans quatre barques à voile. Elle est en vue de Cologne, et un ange lui révèle qu'à son retour elle y trouvera la palme du martyre.

6° Dim. 5 mc. Entrée solennelle à Rome où la sainte, ses compagnes et les deux évêques sont reçus par le pape entouré de cardinaux et de prélats. La perspective est riche en motifs de style gothique.

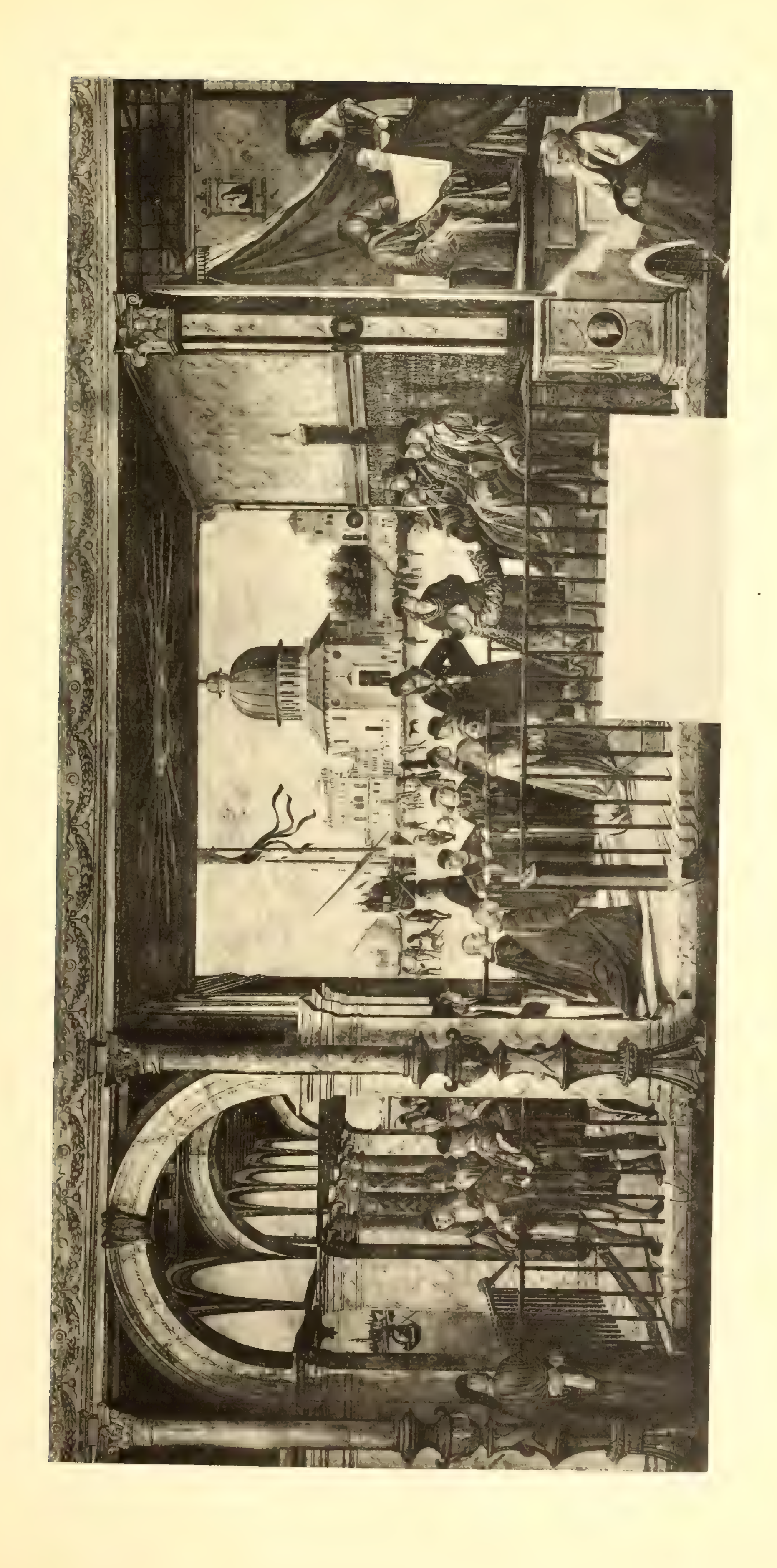
7° Dim. 5 mc. Le pape dort dans son lit, dans une alcôve, avec ses ornements pontificaux; un ange lui ordonne de suivre, lui aussi, la sainte.

8° Dim. 5 mc. Le pape au consistoire annonce aux cardinaux sa résolution d'abdiquer, pour suivre la sainte. Un prélat est agenouillé devant lui et le conjure de renoncer à son dessein. Les cardinaux témoignent des sentiments divers : l'étonnement, le dédain, le dépit, la terreur. Un d'entre eux paraît également persuadé; un autre, sérieusement compris, étudie sur un livre. Le pape enlève sa tiare.

9° Dim. 5 mc. Sortie de Rome de la procession des prélats et du pape qui donne sa bénédiction. La sainte suit en portant le drapeau, et elle est accompagnée par les vierges.

10° Dim. 2 mc. La sainte et ses compagnes descendent le Rhin en barque, et arrivent en vue de

II. — VITTORE CARPACCIO. — LE PREMIER TABLEAU DE L'ÉCOLE DE SAINTE-URSULE DANS L'ORDRE D'EMPLACEMENT : L'ARRIVÉE DES AMBASSADEURS. LE GROUPE DES LOREDANS (PANNEAU DE GAUCHE) ; ENTRETIEN DU ROI ET DE SA FILLE (PANNEAU DE DROITE).





Nous ne pouvons discuter ici cette hypothèse, qui attend la confirmation des documents. Ce qui nous importe seulement, c'est d'indiquer la grande ressemblance qui existe entre l'œuvre de Carpaccio et celle de son prédécesseur, ressemblance qui nous amène à croire que Carpaccio dut connaître les fresqves de Sainte-Marguerite. Il est vrai que Carpaccio, quand il peignit, en 1515, pour l'église de Saint-François à Trévise, *la Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim* (aujourd'hui à l'Académie de Venise), avait déjà depuis plusieurs années achevé le cycle de l'École de Sainte-Ursule, mais il n'est pas illogique de supposer que ses relations avec Trévise sont beaucoup plus anciennes. Le fait est que non seulement les deux cycles représentent les mêmes sujets, mais dans les détails, et notamment dans la scène du martyre, les ressemblances sont si précises qu'on ne peut les croire accidentelles. C'est ainsi que chez les deux peintres l'ambassadeur présente la lettre à genoux, suivi de pages le faucon au poing; la sainte

Cologne. Elle instruit et encourage les siens. Ce sont deux fragments des extrémités d'un grand tableau; le reste est détruit.

11° Dim. 11 mc. Martyre de la sainte et de ses compagnes près de Cologne, des mains des Huns.

12° Dim. 2 mc. La pale. Sainte Ursule au milieu de six de ses compagnes : personnage grandiose de la sainte qui seule a l'auréole et tient le drapeau ; à ses pieds sont agenouillés deux fidèles (à la proportion de 1,7) portant le costume de XIVe siècle.

Bailo ajoute encore :

« Ces tableaux de l'histoire de sainte Ursule dénotent une époque d'art avancée, encore dans le XIVe siècle, mais dans la seconde moitié. Si l'on regarde l'architecture, elle est du plus beau gothique italien ; les meubles aussi ; les costumes sont du XIVe siècle, non seulement ceux des personnages de l'histoire, mais aussi ceux des deux fidèles qui sont aux pieds de la pale. Les yeux sont encore en amande, mais ils ont déjà du caractère et de l'expression. Les extrémités sont encore défectueuses, mais certaines d'entre elles prouvent que l'art est en progrès et se rapproche de la vérité. La perspective est inexacte sans doute, mais on voit que le peintre la figure, et cherche la manière de la figurer. Un fait important pour l'époque, c'est que la tiare du pape n'a encore qu'une seule couronne. Donc, bien que le peintre vécût à une époque où elle avait deux ou trois couronnes, il avait un souvenir fidèle de la tradition, oubliée ensuite par les peintres postérieurs, que jusqu'à Boniface VIII la tiare n'eut qu'une seule couronne. Quant au dessin des contours, il est fait, comme d'ordinaire, avec la pointe, et cependant il n'est pas trop dur, et la façon en est grandiose. La décoration des habits, là où peut-être on devait mettre de l'or et de l'argent, est à grafito. Les couleurs des habits sont splendides et d'un ton très juste, les étoffes sont magnifiques; certaines teintes plus belles, à sec, doivent s'être perdues dans le vêtement de la sainte, qui apparaît toujours comme dessiné dans la chaux. L'azur outremer du ciel était à sec, et posé sur une préparation foncée.

« Ce qui est le plus admirable, c'est la vérité et la douceur des visages ; ils sont tous de teintes claires, avec un contour chaud dessiné d'une ligne rouge sombre ; mais la chair, d'une seule couleur, se présente avec un parfait relief ; les chevelures toutes blondes sont une de ses caractéristiques.

« L'invention grandiose et la disposition heureuse des groupes comme la variété des situations dénotent un grand peintre. S'il a subi l'influence de Giotto, il s'en éloigne à beaucoup d'égards et montre qu'il se rattache à l'école vénitienne. »

de Carpaccio, en discutant au sujet du mariage, fait du doigt le même geste que les ambassadeurs dans les fresques de Trévise; le songe du pape, dans ces dernières, ressemble en plusieurs points à celui de la sainte tel que l'a représenté Carpaccio. Naturellement, il est à peine besoin de le remarquer, tandis que l'artiste des fresques de Trévise, avec tout son talent, laisse voir l'inexpérience d'un art encore dans l'enfance, nous trouvons, au contraire, chez Carpaccio un art en pleine jeunesse florissante, des mouvements plus libres, une forme gracieuse et un mélange admirable d'allégresse sereine et de vigueur incomparable.

Charles Ridolfi, dans ses *Meraviglie dell' Arte*, nous a laissé la description suivante de la composition et de l'effet des tableaux de Carpaccio à l'École de Sainte-Ursule :

« Remarquables furent les œuvres exécutées par Victor pour la compagnie de Sainte-Ursule, située à côté de l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, auxquelles il dut le meilleur de sa gloire. Là donc, en sept tableaux de grandeur inégale, il déroule avec une extraordinaire habileté la vie de cette sainte reine.

« Dans le premier, on voit les ambassadeurs du roi d'Angleterre introduits auprès de Mauro ou, selon d'autres, de Theonote, roi de Bretagne, pour demander la main de la princesse sa fille pour le prince son fils. Ils sont vêtus de riches vêtements avec des manteaux à franges d'or, des chaînes d'or, des joyaux suspendus à leur cou. D'un autre côté, se tient le roi dans une salle, méditant sur ce mariage, car le roi d'Angleterre est un païen, et sa fille vient le consoler et le persuade de consentir au mariage. Au pied de l'escalier est assise une vieille femme, avec une étoffe blanche sur les épaules, d'une saisissante réalité.

« Dans le second, le roi Mauro renvoie les ambassadeurs, après leur avoir indiqué les conditions réclamées par sa fille, dont l'une était que son fiancé lui envoyât dix demoiselles nobles qui amèneraient chacune avec elle mille vierges.

« Dans le troisième, les mêmes ambassadeurs sont rencontrés

à leur retour par le prince, et de là, conduits en présence du roi (qu'on voit entre trois de ses conseillers), ils lui rapportent les demandes du roi de Bretagne. Cet épisode est orné de nombreux palais et de vêtements aux modes curieuses, de telle sorte qu'en certains endroits il paraît un peu de confusion.

« Le prince anglais apparaît dans la quatrième pour prendre congé de son père, suivi de la Cour, et dans la même toile, qu'un étendard divise en deux, on voit le prince avec ses cavaliers dans une barque, qui a accosté la jetée, richement décorée. Il rencontre la princesse Ursule, accompagnée de demoiselles nobles ; et plus loin, les époux royaux prennent congé du roi de Bretagne pour s'embarquer. En bas sont écrits ces mots : Victoris Carpatii Veneti opus anno 1495.

« Dans le tableau suivant apparaît la ville de Rome et le môle d'Adrien ; près des murs du môle on voit, en une longue procession, le pape Cyriaque avec beaucoup de cardinaux et d'évêques, et devant eux sont agenouillés les deux royaux époux ainsi que des vierges qui reçoivent la bénédiction pontificale. Ici Victor a représenté le môle même et toutes choses avec un tel soin qu'elles apparaissent réelles, comme s'il avait imité la nature avec son pinceau.

« Au sixième tableau, dans une belle salle, Ursule endormie est étendue sur un lit somptueux. Un ange lui apparaît qui lui annonce la fin de son pèlerinage, et que, par le moyen du martyre, elle doit monter au ciel avec les vierges ses compagnes.

« Dans le septième, on peut admirer le vaisseau qui porte les vierges, arrivé au port de Cologne, alors assiégée par les Huns, qu'abordent dans une barque des soldats vêtus à l'antique pour qu'on les reconnaisse; d'autres sont sur le môle, et on voit la cité dans le lointain.

« Et dans le huitième se déroule le glorieux martyre des vierges saintes, du pontife et des bienheureux héros qui sont massacrés de différentes manières par les Barbares cruels avec des épées

et des flèches ; et la première apparaît la généreuse reine, qui offre son sein délicat aux coups du roi barbare, tandis que lvi, ajustant une flèche à son arc, après qu'elle a refusé d'être son épouse, assouvit sa cruauté sur ce noble sein en la privant de la vie. De la sorte, Ursule, grâce au louable stratagème de ce pèlerinage, trouva le martyre, conservant sa virginité pour son céleste époux. Dans une autre partie du tableau, on célèbre de somptueuses funérailles en l'honneur de la reine défunte, que portent des évêques, et qui, par sa mort, vient augmenter dans les demeures célestes le glorieux chœur des vierges martyres. Et le nom de l'auteur s'y trouve inscrit comme dans les autres avec la date de 1493.

« La même sainte fut aussi représentée sur l'autel au-dessus d'un bouquet de palmes, entourée d'un certain nombre de ses vierges, embellies par de nobles ornements, et parées d'élégants vêtements : deux d'entre elles tiennent des bannières de pourpre. »

L'ordre suivi par Ridolfi dans sa description fut adopté par les autres écrivains, qui s'occupèrent des peintures de l'École. Mais ni Ridolfi ni les autres ne nous disent avec précision de quel côté de la chapelle commençait l'histoire, si c'est *a cornu Epistolae* ou *a cornu Evangelii.* Et c'est un point très important à fixer, car l'effet décoratif en dépend en grande partie. Aujourd'hui les tableaux de Carpaccio, tels qu'ils sont exposés dans la salle de l'Académie de Venise, commencent *a cornu Epistolae,* et la grande pale d'autel est placée entre *le Départ des fiancés* et *l'Arrivée à Rome,* au lieu d'être, comme nous croyons, à sa place primitive entre *les Funérailles* et *la Première Réception des Ambassadeurs.* Tout en rendant hommage à la direction des galeries de l'Académie pour l'idée qu'elle a eue de réunir en une salle octogonale tous les tableaux du cycle de sainte Ursule, nous ne pouvons approuver cette disposition. Selon l'opinion que nous avons déjà exprimée, la série devait commencer *a cornu Evangelii.* Voici pourquoi. D'abord on sait que les peintres anciens, attentifs aux



PIERRE LORÉDAN ET SES FRÈRES (ÉPISODE DU TABLEAU DE CARPACCIO, l'Arrivée des Ambassadeurs, GRAVÉ PAR DE PIAN). (*Voir Page 121.*)



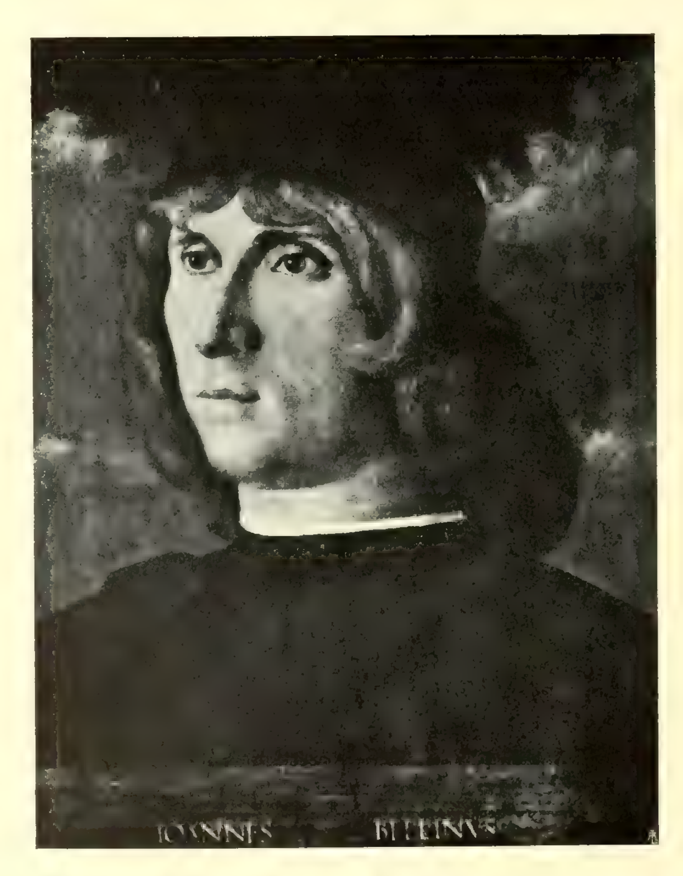
CARPACCIO. — LE MAJORDOME.
FRAGMENT DU TROISIÈME TABLEAU DE LA
Légende de Sainte Ursule.
(*Voir Page 129.*)



CARPACCIO. — LE PAPE ALEXANDRE VI.
FRAGMENT DU SIXIÈME TABLEAU DE LA
Légende de Sainte Ursule.
(*Voir Page 142.*)



CARPACCIO. — LE ROI MAURO ET SES CONSEILLERS.
FRAGMENT DU PREMIER TABLEAU DE LA Légende de Sainte Ursule.
(*Voir Page 121.*)



PORTRAIT DE JEAN BELLINI, AU MUSÉE DE CAMPIDOGLIO.
(*Voir Page 124.*)

moindres détails, plaçaient toujours leurs personnages dans les tableaux de façon que les ombres tombassent dans la direction de la lumière qui venait des fenêtres de l'église ou de la salle ; et en fait les ombres dans les toiles de Carpaccio sont projetées conformément à cette habitude ; de sorte qu'il est nécessaire d'admettre notre hypothèse si l'on se rappelle que la chapelle de l'École recevait la lumière par un grand œil, placé au-dessus de la porte.

Un autre argument, de grande importance, c'est que les Lorédan, bienfaiteurs de l'École, représentés dans le premier tableau, devaient se trouver en face de l'autel et non lui tourner le dos ; ils devaient donc être placés non pas dans l'angle obscur de l'extrémité, où ils se trouveraient dans l'ordre en question, mais en évidence et en pleine lumière. De plus, la coupure, qu'on voit dans la première toile au-dessous du trône du roi, prouve qu'à l'endroit où était placée la toile dans la chapelle il devait y avoir une porte, comme nous l'avons déjà dit. Or si l'on consulte le plan attribué à De Barbaris, qui nous montre le côté méridional de l'École, on n'y trouve trace d'aucune porte. C'est donc que la porte s'ouvrait dans la partie nord, c'est-à-dire *a cornu Evangelii*, et conduisait de la chapelle dans la sacristie.

Considérons maintenant le « point de vue » d'où le tableau est peint, et qui nous est donné à peu près par la grande nef qu'on voit au fond. Nous avons démontré plus haut que les deux tiers du tableau se trouvaient dans le chœur fermé par une balustrade. Le visiteur qui restait en dehors voyait par suite le tableau selon la perspective voulue par l'artiste, c'est-à-dire du point de vue indiqué de la grande nef : d'abord se présentaient aux regards le groupe des Lorédan, sous les voûtes du portique, bien éclairé et à la place d'honneur, puis, de face, le roi Mauro avec ses conseillers, et enfin, dans le coin le plus obscur, au troisième compartiment, l'entretien intime d'Ursule avec son père. De ce dernier compartiment partait un escalier qui, si l'on admet la perspective que nous proposons, devait, semble-t-il, se continuer

dans la chapelle. Sur la paroi méridionale *in cornu Epistolae*, à partir de l'autel, devaient se trouver, séparés par deux piliers : *l'Arrivée des Ambassadeurs, la Réponse du roi, père de la sainte,* et *le Retour des Ambassadeurs auprès de leur roi.*

Puis le visiteur, en se tournant à gauche, voyait les trois autres tableaux, séparés par deux piliers, sur la paroi nord *in cornu Evangelii.* Le tableau le plus long du cycle, *le Départ des Fiancés,* occupait tout le mur transversal, où était la porte d'entrée.

Carpaccio a aussi tenté d'harmoniser les deux parois longitudinales avec la paroi transversale au moyen d'une disposition particulière des fonds des trois tableaux contigus, en faisant en sorte de former comme une transition de l'un à l'autre. De fait, si l'on considère le troisième et le quatrième tableau : *le Retour des Ambassadeurs* et *le Départ des Fiancés,* on verra que les deux bannières déployées au vent dans la même direction se complètent de façon à encadrer une partie de la composition. Et d'autre part, dans le fond du quatrième tableau, on voit des tours et des châteaux, qui ont leur complément et leur correspondant dans le grand môle du château Saint-Ange sur le fond du cinquième tableau, *l'Arrivée à Rome.* Toutes ces harmonies seraient perdues si l'on admettait une disposition différente de celle que nous proposons (1).

Ainsi Carpaccio, grâce à l'exquise finesse de son sens décoratif, sut tirer partie de tous les détails, et même des moins favorables, pour ordonner harmonieusement les différents aspects d'un même sujet. De plus, si l'on admet notre disposition, la série des événements représentés se déroule sans contradictions. L'observateur se place devant le premier tableau et le considère, comme on lit un livre, de gauche à droite. D'abord il voit *l'Arrivée des Ambassadeurs* et *l'Entretien d'Ursule et de son père* ; puis, dans

(1) *Il Martirio di Sant'Orsola e delle sue compagne, dipinto in nove quadri* ecc. dedicato all'eccellentissimo seg. G. B. Giovanelli, procuratore di S. Marco del P. G. Toninotto, demenicano. Venise, 1785. Les neuf épisodes près des tableaux de Carpaccio sont gravés par Del Pian, Galimberti, etc.

VITTORE CARPACCIO. — II. LE ROI MAURO REÇOIT LES ADIEUX DES AMBASSADEURS ANGLAIS.





le second tableau, *le Congé des Ambassadeurs*, et, dans le troisième, leur retour auprès du roi d'Angleterre. Le quatrième tableau représente deux scènes : *Hereo faisant ses adieux à son père* et *le Départ des Fiancés.* Le cinquième et le sixième tableau, *le Songe* et *l'Arrivée à Rome,* formaient le diptyque divisé par un simple listel doré et compris entre deux piliers. La légende raconte qu'à Cologne Ursule reçoit en songe l'ordre de se rendre à Rome, et ce fait concorde parfaitement avec notre hypothèse. Si l'on regarde le diptyque de gauche à droite, on verra d'abord *le Songe,* puis *l'Arrivée à Rome,* qui en est la conséquence. Au contraire, avec la disposition adoptée à l'Académie, *le Songe* suit *l'Arrivée à Rome,* ce qui est un anachronisme manifeste. Le septième tableau représente la seconde arrivée d'Ursule à Cologne en compagnie du pape Cyriaque. Enfin le huitième et dernier tableau était naturellement placé de la même façon que le premier : les deux tiers avançaient dans le chœur, et un tiers était en dehors du chœur. La scène du martyre occupait la partie la plus grande, celle qui était dans le chœur ; la plus petite, en deçà de la balustrade, était suffisante pour la représentation des funérailles de la sainte où le peintre fit figurer parmi les assistants d'autres membres de la famille Lorédan.

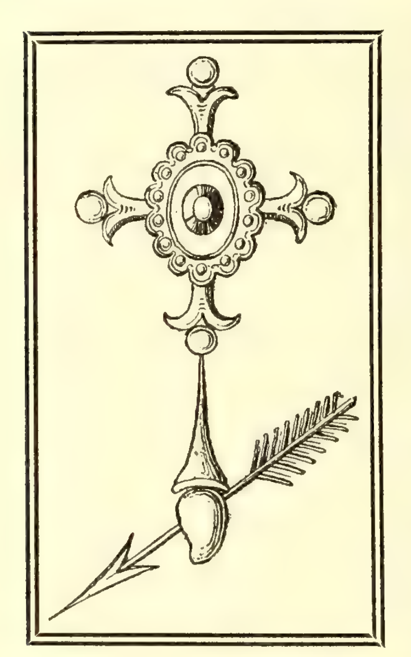
Ainsi les portraits de ces deux groupes de bienfaiteurs se trouvaient en face les uns des autres.

Examinons maintenant de plus près les trois premiers tableaux, qui sont intimement liés entre eux et présentent une très exacte reproduction des cérémonies, des coutumes, des costumes du temps.

Le premier tableau, *l'Arrivée des Ambassadeurs,* est divisé en trois compartiments (1). Avant tout, à gauche, un élégant portique de la plus belle architecture de la Renaissance vénitienne. A travers les arceaux on aperçoit une gondole qui glisse sur les

(1) Académie de Venise, n° 572 du Catalogue. Toile : haut. : 2 m. 78, long. : 5 m. 88. Suscription : Op. Victoris Carpatio Veneti. Les dimensions primitives étaient : haut. : 2 m. 88, long. : 6 m. 12.

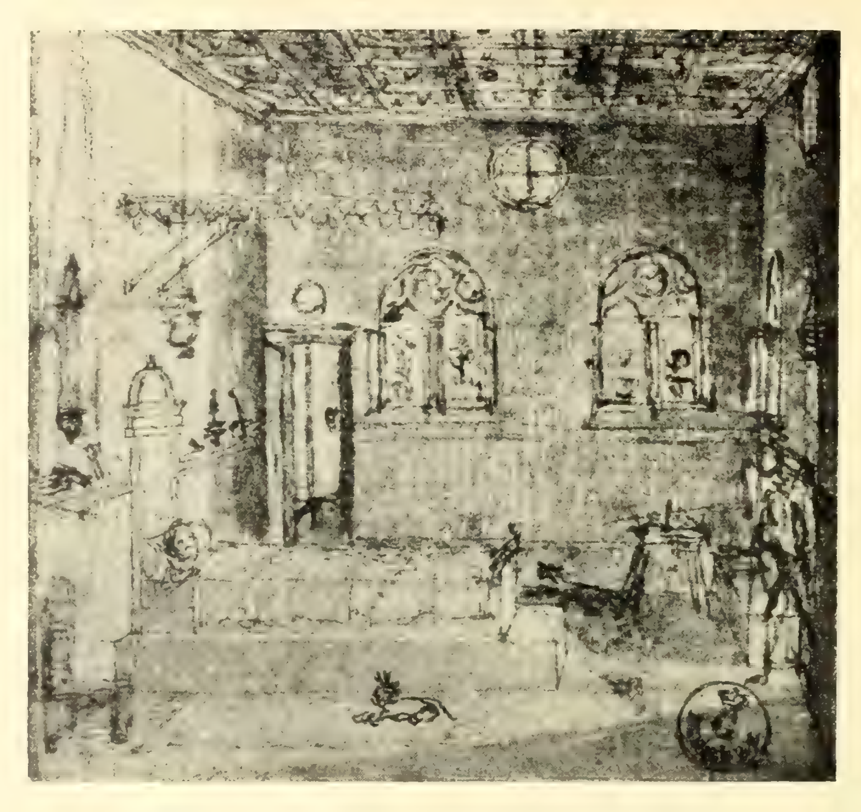
eaux, et plus loin Venise. Le doute n'est pas possible; nous sommes vraiment à Venise et ces cavaliers élégants sous le portique sont bien des Vénitiens. Carpaccio y a peint certains membres de la riche famille patricienne des Lorédan. C'est par eux que la magnifique œuvre d'art fut donnée à l'École; il était donc juste et convenable que le peintre, au début de son travail, leur donnât la place d'honneur. Ce sénateur de noble apparence, vêtu de rouge, au premier plan, est Pierre Lorédan (né en 1456), et un peu plus loin, derrière la grille, ce jeune homme élégant, dans son splendide costume de la *Calza*, accompagné d'un fauconnier, c'est Georges, frère du sénateur Pierre. Enfin, à côté de la troisième colonne, de profil, se tient un homme à la physionomie un peu égarée, au regard vague et fixé au loin, avec deux demi-lunes dans les cheveux; nous croyons ne pas nous tromper en affirmant que nous avons là le portrait du troisième des frères Lorédan qui, nous l'avons dit, avait perdu la raison et était enfermé au couvent de la Madonna dell'Orto des frères bleus.



Dans le second compartiment, les ambassadeurs du roi d'Angleterre sont introduits en présence de Mauro, roi de Bretagne, à qui ils sont venus demander la main de la princesse Ursule pour le fils de leur maître. Le roi Mauro, assis sur le trône, est entouré de ses conseillers assis à ses côtés. Le premier des conseillers, qui a sur la tête le bonnet vénitien et qui est habillé en sénateur, porte sur le bras une broderie représentant un cœur traversé d'une flèche, qui signifiait l'amour de Dieu et était aussi l'emblème des Augustins. La physionomie mobile de ce personnage offre beaucoup de



DESSIN DE LA TÊTE D'UN DES CONSEILLERS DU ROI MAURO
(MUSÉE BRITANNIQUE, LONDRES).
(*Voir Page 125.*)



CARPACCIO. — DESSIN POUR LE *Songe de Sainte Ursule*
(GALERIE DES UFFIZI, FLORENCE). (*Voir Page 140.*)



PLAQUE DE BRONZE, AU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DU PALAIS DUCAL, VENISE.
(*Voir Page 129.*)

ressemblance avec un portrait signé de Jean Bellini, qui est aujourd'hui au Musée de Campidoglio, et qui, selon les critiques les plus autorisés, est le portrait authentique de ce grand artiste. Peut-être Carpaccio eut-il la délicate pensée de représenter sous les traits de ces conseillers du roi certains peintres vénitiens de ses amis ; et peut-être (l'hypothèse n'est pas sans fondement) a-t-il peint son maître Bastiani dans le personnage du dernier des conseillers, personnage que nous retrouvons dans un très beau dessin du même Carpaccio au Musée Britannique. Autour du monarque entouré de ses conseillers se déploie toute la splendeur du temps sur les armures élégamment ornées de pierres précieuses, dans le scintillement joyeux de l'or, dans la magnificence de la fête vénitienne. Toutes choses sont représentées avec une précision et un soin minutieux, depuis la coupe des habits jusqu'aux couleurs des étoffes, jusqu'à la façon de porter les chaînes d'or, non pas autour du cou, mais en guise d'écharpes, qui était sans doute la marque de l'élégance la plus raffinée. Sur les eaux du fond se balance un magnifique navire, copie fidèle d'un de ceux auxquels Venise était redevable de sa gloire et de ses richesses et qui figuraient aussi dans les réceptions des ambassadeurs.

Avec un égal bonheur, le peintre a su profiter de l'espace compris entre la porte et le mur, et dans le troisième compartiment du tableau il a représenté le roi Mauro, appuyé à un lit, dans une attitude méditative, préoccupé à la pensée du mariage de sa fille avec un prince païen. En face de lui est Ursule, qui, poussée par l'espoir de convertir son fiancé, exhorte son père à accepter, et elle appuie ses arguments d'une si vive expression de la physionomie et d'un mouvement si naturel des mains qu'on ne peut contenir son admiration. A voir ces mains si vivantes, si persuasives, si parlantes, pourrait-on dire, on ne peut s'empêcher de penser que Carpaccio a subi l'influence de la fresque de Sainte-Marguerite de Trévise, où dans la même scène les gestes d'Ursule et des ambassadeurs sont analogues, et il nous vient à l'esprit

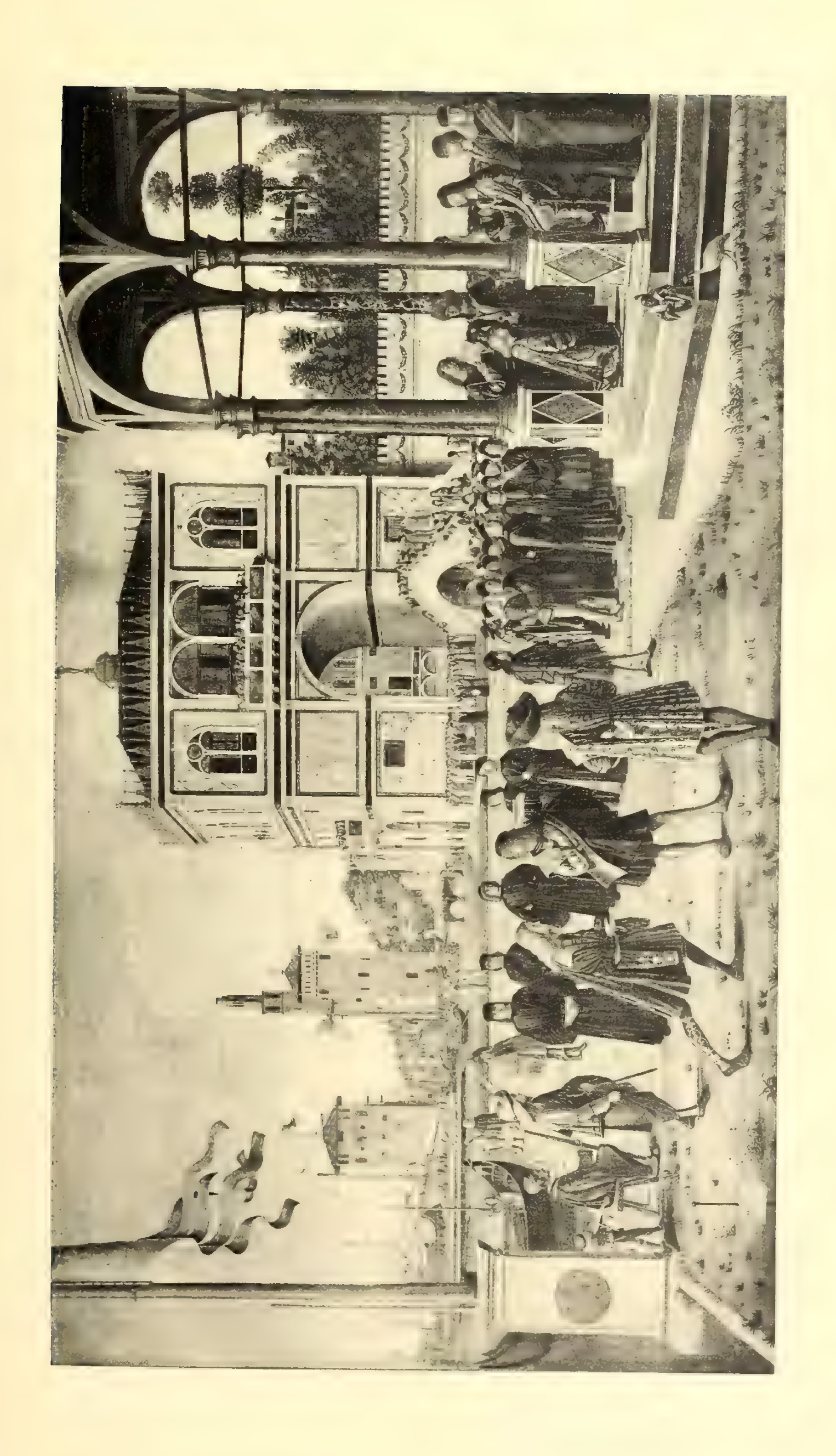
le mot de Gœthe que les hommes du Nord ne parlent qu'avec la bouche, tandis que les Italiens ont une si vive animation dans tout le corps que leurs mains elles-mêmes savent être éloquentes. Dans la *Cène* de Léonard, cette qualité trouve son expression la plus haute et la plus raffinée ; mais déjà dans leur histoire de sainte Ursule le peintre du XIII[e] siècle des fresques de Trévise et notre Carpaccio se montrent les vrais fils de leur race.

Au pied de l'escalier, dans un coin laissé libre, on voit une vieille femme, avec une étoffe blanche sur les épaules, merveilleusement peinte, qui peut avoir donné au Titien l'idée de la vieille vendeuse d'œufs de la *Présentation au Temple*. Celle de Carpaccio est une des figures les plus caractéristiques de l'art du XV[e] siècle ; le peintre l'a prise dans la réalité et l'a fait revivre sous nos yeux.

On verra que le tableau que nous reproduisons ne correspond pas exactement à celui de l'Académie. Avec l'aide des estampes de Del Pian, nous avons pu reconstituer l'œuvre originelle de Carpaccio. Dans le portique, à la gauche du spectateur, nous avons remis la colonne qui fut enlevée quand le tableau fut porté à l'Académie. De même, nous avons ajouté la frise enlevée dans la restauration de la chapelle de 1647. Cette frise courait le long de la partie supérieure du tableau, et nous avons pu la reconstituer d'après des traces de festons qui sont encore visibles si l'on regarde avec attention. Le même dessin reparaît au troisième tableau, *le Retour des Ambassadeurs*. De la sorte, nous avons pu rester fidèles au style de Carpaccio, sans avoir besoin d'y mêler aucun élément arbitraire. Nous avons aussi reproduit le tableau avec la coupure qu'on y voyait à l'origine. On sait qu'en 1504 fut construite une chapelle spéciale pour l'autel, et que le chœur fut mis de plain-pied ; de sorte que la coupure n'avait plus de raison d'être et, peut-être, Carpaccio lui-même la recouvrit-il avec la peinture qu'on voit encore aujourd'hui. Si l'on examine les changements opérés à l'intérieur de l'édifice, on peut comprendre la composition de la peinture et sa division en trois compartiments.



VITTORE CARPACCIO. — III. LE RETOUR DES AMBASSADEURS
AUPRÈS DU ROI D'ANGLETERRE





Si nous nous sommes si longtemps attardés à reconstituer l'ancienne École, c'est qu'autrement on ne saurait comprendre et apprécier convenablement le génie de l'artiste.

Le second tableau, représentant le roi congédiant les ambassadeurs anglais (1), nous transporte dans les splendides salles du Palais Ducal. Les ambassadeurs étaient, d'ordinaire, introduits d'abord dans la salle de l'Anticollège, où ils attendaient sur des sièges recouverts de riches étoffes. A l'heure dite, on ouvrait la porte et l'ambassadeur s'avançait en faisant trois saluts, l'un sur la porte même, l'autre au milieu de la salle, et le troisième sur l'estrade. Mais Carpaccio à ce cérémonial a ajouté celui de la cour de Rome, où, au lieu de trois saluts, on faisait trois génuflexions, comme on le voit dans notre tableau. Dans la salle du Conseil, en même temps que les ambassadeurs, entraient de nombreux personnages de distinction, qui venaient assister à la réception (2). Le secrétaire du Collège lisait à haute voix la lettre apportée par l'ambassadeur, le Sénat ne répondait presque jamais oralement, mais toujours par une lettre dictée par le grand Chancelier (3), qui était un chef-d'œuvre d'habileté, de sagesse et de style. Le roi Mauro, lui aussi, après sa conversation avec sa fille, devait remettre aux ambassadeurs une lettre, où il exposait toutes ses conditions. Et en effet le tableau, qui, dans l'intention de l'artiste, devait correspondre exactement au récit, nous montre dans le fond un homme qui écrit sous la dictée d'un autre ; ils forment un groupe que tous les connaisseurs s'accordent à reconnaître admirable tant pour la

(1) Académie de Venise, nº 573. Toile : haut. : 2 m. 79, long. : 2 m. 53. Signé : Victoris Carpatio Veneti opus. Dimensions primitives : haut. : 2 m. 95, long. : 2 m. 75.

(2) Ces réceptions solennelles, où se déployait toute la magnificence vénitienne, faisaient grande impression sur les étrangers. Au XVII[e] siècle, l'ambassadeur anglais Woston fit peindre d'après nature par le peintre Edouard Fialetti toutes les réceptions de la salle du Collège, et il envoya ensuite les tableaux à son roi Charles I[er], qui était peut-être le plus grand amateur et connaisseur de peinture de son temps. Les tableaux sont aujourd'hui au palais de Hampton Court. Et nous devons ajouter que, par une curieuse coïncidence, Édouard Fialetti était membre de l'École de Sainte-Ursule.

(3) Comme le Doge était le premier des nobles, de même le grand Chancelier était le premier des bourgeois de qualité appelés *cittadini*. Élu à vie par le grand Conseil, il jouissait de tous les privilèges des praticiens, sauf de la faculté de voter. Il était vêtu de pourpre et il avait sous ses ordres les secrétaires Antoine Marsilio, ami du peintre Vincent Catena, était notaire de la Chancellerie. Un autre ami et héritier du même artiste, l'humaniste Jean-Baptiste Egnazio, membre de l'Académie Aldine, était *lettré de latin* à la Chancellerie, à charge de former les jeunes secrétaires aux élégances de la langue latine.

vérité de l'expression et du mouvement que pour la simplicité de l'exécution. Et le peuple de Venise, à cause de ce groupe caractéristique, appelle le tableau tout entier *l'Écrivain.* Le roi est majestueux et digne; il est assis sur le trône, et, devant lui, sur les degrés, sont agenouillés les ambassadeurs, dans une attitude de profond respect, fréquente chez les personnages de Carpaccio.

Ce tableau, comme le précédent, a été par nous remis en l'état où il se trouvait avant les coupures sacrilèges qui l'ont abîmé. En fait, aujourd'hui, dans la partie gauche, derrière le trône, il manque une bande de quelques centimètres; à droite, un chambranle de la magnifique porte et un fragment du plafond ont disparu : mais il nous a été facile de les reconstituer, de même que la suspension et les trois guirlandes, qui soutiennent les trois belles patères. Ainsi complété, le tableau gagne beaucoup en ampleur et en effet.

Pour le troisième tableau (1), l'architecte du XVIIe siècle, qui devait donner à la chapelle de l'air et de la lumière, rencontrait une grande difficulté.

A vrai dire, au XVIe siècle on ne se faisait pas scrupule de toucher aux tableaux d'un peintre, même d'un grand peintre; mais l'architecte n'était cependant pas assez profane pour abîmer complètement un chef-d'œuvre de l'art. Or ce troisième tableau était trop haut, comme les autres, mais il ne pouvait pas, comme eux, être coupé parce que les beaux édifices qui y sont peints en auraient trop souffert. Comme remède, on imagina de baisser le tableau et de cacher la partie qui était de trop — c'est-à-dire une surface d'environ 17 centimètres — derrière le dossier des bancs.

Ainsi, on enleva l'inscription avec le nom de Carpaccio, et on lui en substitua une autre plus haute, qui fut enlevée lors de la restauration des tableaux (2). Grâce à cette combinaison, ce

(1) Académie de Venise, nº 574. Toile, haut. : 2 m. 95, long. : 5 m. 27. Signé : Victoris Carpatio Veneti opus.

(2) Au XVIIIe siècle on y lisait encore : Res^i T^re P. T^o. MDCXXIII (ONORIO ARRIGONI, *Lapidi sepolcrali di SS. Giovanni e Paolo,* ms. au Mus. Civ. Cfr. aussi : MOSCHINI, *Guida di Venezia,* II, p. 493).



CARPACCIO. — NICOLAS LORÉDAN, DIT *Tartaglia.*
FRAGMENT DU QUATRIÈME TABLEAU DE LA Légende de Sainte Ursule. (*Voir Page 134.*)

LE CYGNE AU JARDIN (DESSIN POUR BRODERIE). (*Voir Page 131.*)



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN POUR LE TABLEAU : Le Départ des Fiancés
(COLLECTION DU DUC DE DEVONSHIRE). (*Voir Page 138.*)

VITTORE CARPACCIO. — DESSIN POUR LE TABLEAU : Le Départ des Fiancés
(MUSÉE BRITANNIQUE, LONDRES). (*Voir Page 133.*)

tableau est le seul de la série qui nous soit parvenu intact. Et c'est aussi l'un des plus beaux.

Il nous ramène en plein air. Les ambassadeurs devraient être de retour en Angleterre, mais avec Carpaccio nous sommes toujours à Venise ; ce sont ses splendides édifices, ses portiques majestueux, ses vestibules magnifiques, toute cette incomparable architecture, qui rappelle la Porte della Carta, l'Escalier des Géants, les églises de Saint-Zacharie et des Miracles, et cent autres édifices qui s'élevèrent sur les lagunes au XV[e] siècle, comme par enchantement. Sur la façade du splendide palais, qui occupe le fond du tableau et ressemble au Palais des Doges, sont sculptés deux bas-reliefs. L'un représente, dans le plus pur style de la Renaissance, Vulcain forgeant les ailes d'un Amour, et très attentif à son travail. Cette composition n'est qu'une copie, réduite, d'une plaque conservée au Musée archéologique du Palais Ducal. Pour le second bas-relief, qui représente un héraut avec le caducée et un guerrier avec un trophée, il ne nous a pas été possible de retrouver l'origine de la composition : mais il existe dans les collections publiques et privées de nombreuses targettes de bronze, qui représentent des scènes de victoire analogues.

Sous un merveilleux auvent à arceaux et à colonnes, apparaît le roi anglais entouré de ses conseillers. Un des ambassadeurs a remis la lettre au secrétaire qui la lit au roi. Sur les degrés du trône un singe épluche gracieusement une noix, tandis qu'un coq d'Inde s'approche de lui pour avoir sa part : ce n'est que dans la peinture vénitienne qu'un coq d'Inde est associé aux légendes des saints.

La scène a un air de fête et un mouvement joyeux : sur les tours, les bannières claquent au vent, comme sur le clocher de Saint-Marc aux jours de grande solennité. Un des ambassadeurs est près du roi ; un autre, qui porte de splendides bas de gala, est reçu par deux gentilshommes. Près de la rive est assis le *majordome* avec *son majestueux bâton doré* qui se trouve aussi dans le manuscrit de Grevembroch du Musée civique de Venise : *Gli habiti Veneziani.*

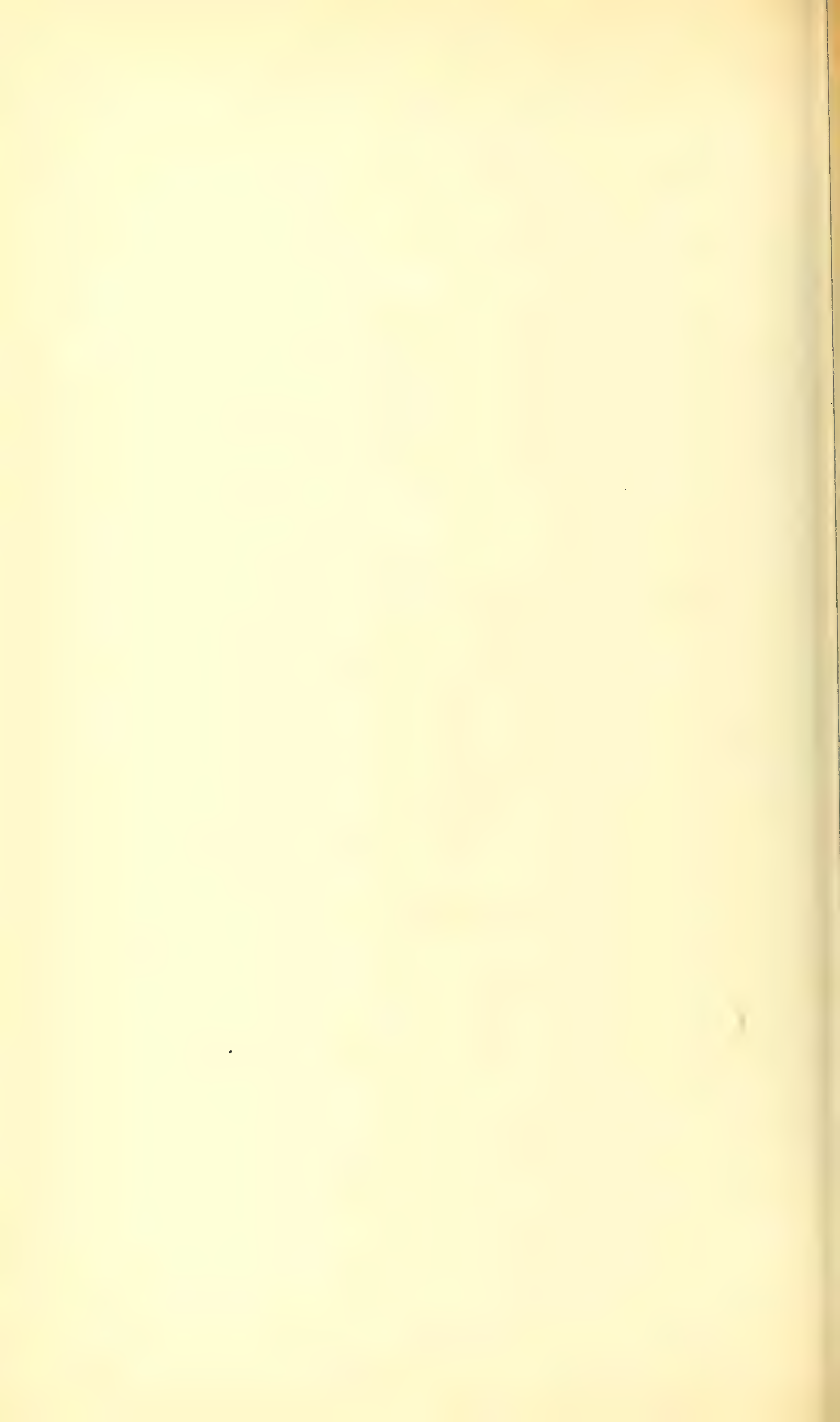
Le majordome, accompagné de musiciens, invitait les ambassadeurs aux fêtes solennelles des Doges.

Dans ces tableaux, tout est élégance et apparat, en particulier dans les personnages de cavaliers de la *Calza*, cette association de gentilshommes assemblés dans le but de préparer des fêtes de toute sorte. Pouvaient en faire partie non seulement les nobles Vénitiens, mais aussi les étrangers et les femmes qui prenaient le nom de *compagnes* et qui portaient l'insigne de la compagnie sur une manche de leur robe. Les compagnies avaient chacune un chef particulier, et étaient distinguées sous divers noms : *Immortels, Toujours vivants, Perpétuels, Éternels, Paons, Ortolans, Jardiniers, Heureux*, etc.

Comme on le voit, encore dans les tableaux de Carpaccio, les compagnons de la *Calza*, rois de la mode à Venise, portaient des justaucorps de velours et de soie brodés d'or et serrés à la taille par une ceinture. Les manches, brodées, étaient ouvertes sur toute leur longueur et retenues par des rubans de façon à laisser sortir les bouffants de la chemise. Les bas, collants, avaient, en haut de la jambe, des bandes de couleurs diverses. Les souliers étaient à jour à la pointe. Les compagnies de la *Calza* portaient en outre sur les épaules un mantelet damassé de drap d'or, avec un capuchon qui avait au revers l'insigne de la compagnie. Ces insignes, brodés de perles, étaient d'une rare élégance, comme on peut le voir d'après l'ambassadeur du quatrième tableau.

De même, au premier tableau, *les Ambassadeurs anglais chez le roi Mauro*, nous voyons à côté du roi un cavalier, qui a sur la manche l'insigne que nous reproduisons. Que signifie cet ornement? Auquel des groupes de la *Calza* appartenait-il? Il représente une haie entrelacée d'osier. Or l'héraldique et la comparaison avec d'autres tableaux symboliques nous apprennent que de telles haies servent à indiquer des jardins. Ainsi, dans *le Christ au Jardin des oliviers* de Jean Boccati à Pérouse, le jardin est représenté par une haie touffue d'osier, et la même haie, avec la même

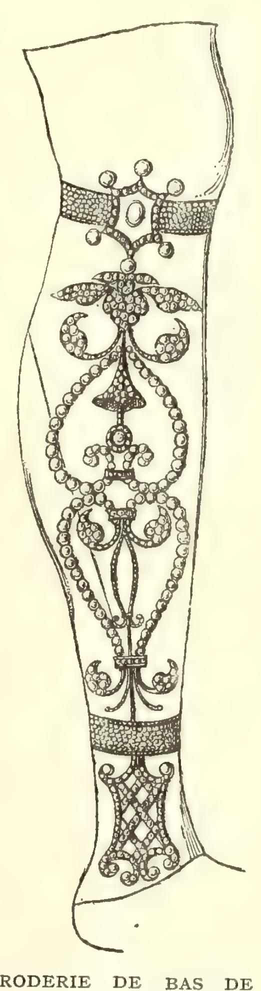




signification, se retrouve dans une miniature de la Bibliothèque Nationale de Paris, mentionnée par Silvestre, qui représente sainte Catherine de Sienne recevant les stigmates dans un jardin. Mais il y a plus. Dans un livret de broderies de la fin du XIII[e] Siècle conservé à la Bibliothèque de Bergame, on voit, entre autres sujets, un cygne dans un jardin, et le jardin est formé par une espèce de gros buisson d'osier (1). Un buisson analogue désigne aussi un jardin avec une biche blanche au milieu dans le blason du roi Richard d'Angleterre, qui était sculpté sur la tombe de Thomas Mowbray, duc de Norfolk. Cette tombe, du temps de Carpaccio, se trouvait dans l'atrium de Saint-Marc ; aujourd'hui, elle est dans le plus triste état, et elle est en la possession des descendants du duc en Angleterre. Mais l'insigne de Carpaccio ressemble encore plus à celui qu'on voit dans les armes *parlantes* de la famille véronaise des *Orti*. On peut en conclure que l'insigne brodé sur l'habit des cavaliers dans le tableau de Carpaccio était celui de la compagnie des *Ortolani*.



BRODERIE DE MANCHE DE GALA D'UNE COMPAGNIE DE LA *Calza*.



BRODERIE DE BAS DE GALA D'UNE COMPAGNIE DE LA *Calza*.

(1) Toesca, *Mich. di Besozzo e Giov. de'Grassi* (dans *L'Art*, liv. V, Rome, 1905).

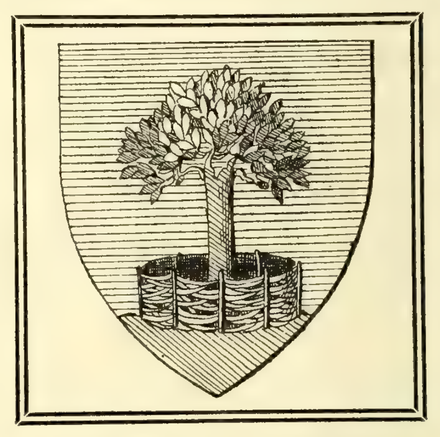
L'hypothèse est confirmée par l'analogie de ce costume avec une description de Cicogna, dans un document du Musée civique, où nous apprenons que la compagnie des *Ortolani* n'avait pas, comme les autres, des bas différents et portait l'insigne brodé sur une manche (1).

Venons maintenant au quatrième tableau, *le Départ des Fiancés* (2), qui, comme nous l'avons dit, couvrait entièrement la porte d'entrée de l'oratoire de Sainte-Ursule.

Le tableau est divisé en deux parties inégales par un grand éten-



SAINTE CATHERINE DE SIENNE DANS LE JARDIN.



LES ARMES DES COMTES ORTI, DE VÉRONE.

dard. Carpaccio fut contraint à cette division par l'aménagement du mur. La porte, en effet, s'ouvrait de côté de façon à laisser une place suffisante au bureau de l'École, placé à côté de l'entrée. Dans l'École de Sainte-Ursule, la porte était à côté du mur *in cornu Evangelii*, et laissait à droite un espace suffisant pour contenir

(1) Ces insignes ont une grande importance dans l'histoire du costume, et spécialement au moyen âge. Pour les joutes et les tournois, il y avait entre les cavaliers une sorte d'émulation pour inventer les plus beaux insignes ou les plus originaux; on recourait aux conseils des hommes les plus compétents et les plus savants en la matière, et il se forma, par suite, toute une littérature à ce sujet, qui s'étend jusqu'au XVIII[e] siècle. Il suffira de rappeler, parmi les œuvres les plus importantes, le *Dialogo delle imprese* de Torquato Tasso. Monseigneur Jules Giovio, évêque de Nocera, dans le *Dialogo delle imprese militari*, avait inventé pour un patricien génois, Jérôme Adorno, un Foudre de Jupiter, copié d'après une médaille antique, avec la légende : *Expiabit aut obruet.* Cet insigne, très loué par André Novagero, fut dessiné et coloré par Titien et magnifiquement brodé par l'excellent brodeur vénitien Agnolo di Madonna.

(2) Académie de Venise, n° 575. Toile : haut. : 2 m. 75, long. : 6 m. 11. Signé : Victoris Carpatio Veneti opus, MCCCCLXXXXV Dimensions primitives : haut. : 2 m. 95, long. : 6 m. 11.



CARPACCIO. — ANTOINE LORÉDAN, FILS DE NICOLAS.
FRAGMENT DU QUATRIÈME TABLEAU DE LA Légende de Sainte Ursule.
(*Voir Page 135.*)



LE SCORPION,
MAISON NOCTURNE DE LA PLANÈTE MARS
(CHAPITEAU DE LA COLONNE D'ANGLE DU PALAIS DUCAL, VENISE).
(*Voir Pages 136-137.*)

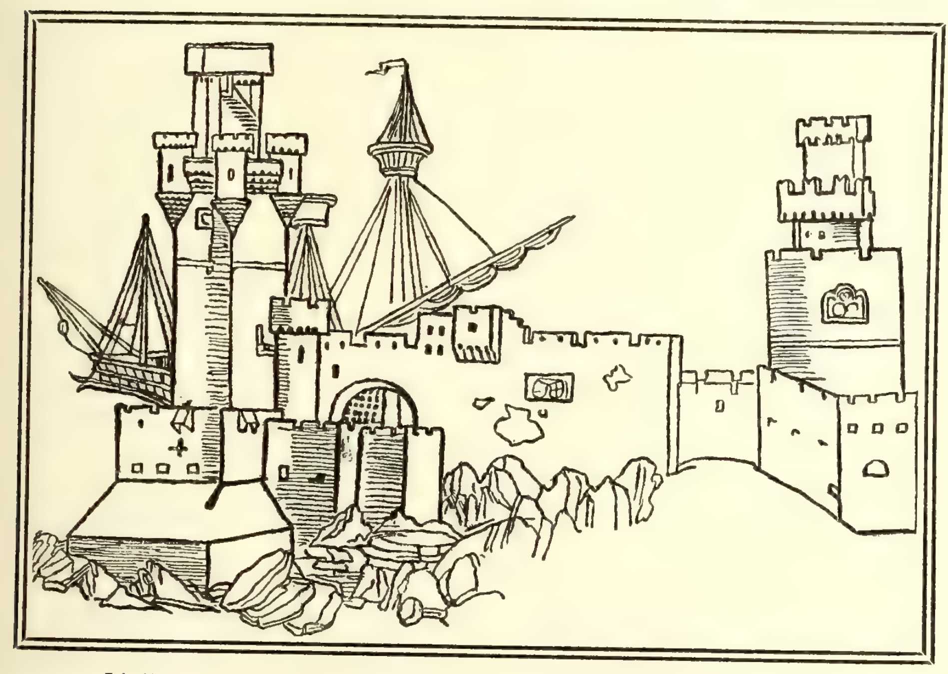


CARPACCIO. — LE CARDINAL DOMINIQUE GRIMANI.
FRAGMENT DU SIXIÈME TABLEAU DE LA Légende de Sainte Ursule.
(*Voir Page 143.*)

le bureau. Le compartiment le plus petit du tableau se trouvait donc au-dessus de la porte, le plus grand au-dessus du bureau.

A gauche du spectateur, le tableau représente un paysage de collines, grandiose et accidenté, où s'élèvent des tours.

Nous avons dit que l'esquisse à la plume de ce paysage se trouve au Musée Britannique, et qu'elle a servi à Sydney Colvin pour montrer que les dessins de Reuwich avaient inspiré Carpaccio.



LA TOUR FRANÇAISE DE RHODES (Gravure sur Bois de Reuwich).

Dans ce dessin, indiqué à tort comme le port d'Ancône, et dans la peinture il est aisé de voir que la tour la plus élevée et la plus massive, comme celle qui est moins haute et un peu plus éloignée, sont copiées de deux dessins de Reuwich, qui représentent la tour de Rhodes et celle de Candie. De même, la petite tour blanche couronnée d'une coupole, et qui dans le tableau s'aperçoit à travers les arbres de la colline, fut copiée d'un dessin de Reuwich qui représente l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem.

Dans le fond, dans un pli de l'autre colline, sortant des eaux, repose, inclinée sur la rive, une grande barque, dont la quille est

à l'air, et qui est en réparation. On voit autour de la barque des calfats qui travaillent. Peut-être le peintre, en représentant cet épisode, voulut-il évoquer un souvenir de famille?

Dans une rue voisine, on aperçoit un groupe de personnes qui jouent de divers instruments. Une esquisse de ce groupe, à la plume, se trouve dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth.

A gauche, nous voyons encore un groupe nombreux d'assistants qui sont probablement des membres de l'École de Sainte-Ursule. Puis vient le roi accompagné du majordome, qui a une bourse suspendue à la ceinture ; et, agenouillé devant son père, le fiancé d'Ursule, le prince Hereo, suivi de ses compagnons. Le dernier est un austère vieillard, qui porte dans la main droite un fragment de banderole à peine ébauché. Probablement Carpaccio eut l'intention d'écrire sur cette banderole la dédicace du tableau; il changea ensuite d'avis, il mit l'inscription dans les mains d'un jeune homme, assis tout près, sous l'étendard qui divise le tableau en deux parties. A ce détail, jusqu'ici négligé, nous pourrons reconnaître dans le vieux patricien qui est debout le portrait de Nicolas Lorédan dit Tartaglia. Nicolas, né en 1433, avait soixante-deux ans à l'époque où Carpaccio peignait son tableau.

Le beau jeune homme qui tient la banderole avec l'inscription est vêtu avec une élégance raffinée : un riche justaucorps et deux bas de même couleur. Sur la banderole, on lit les lettres : N. L. D. D. W. G. V. I. Ces lettres, selon les règles de l'épigraphie, devaient signifier : *Nicolaus Lauretanus donum dedit vivens gloria Virgini Inclytae.*

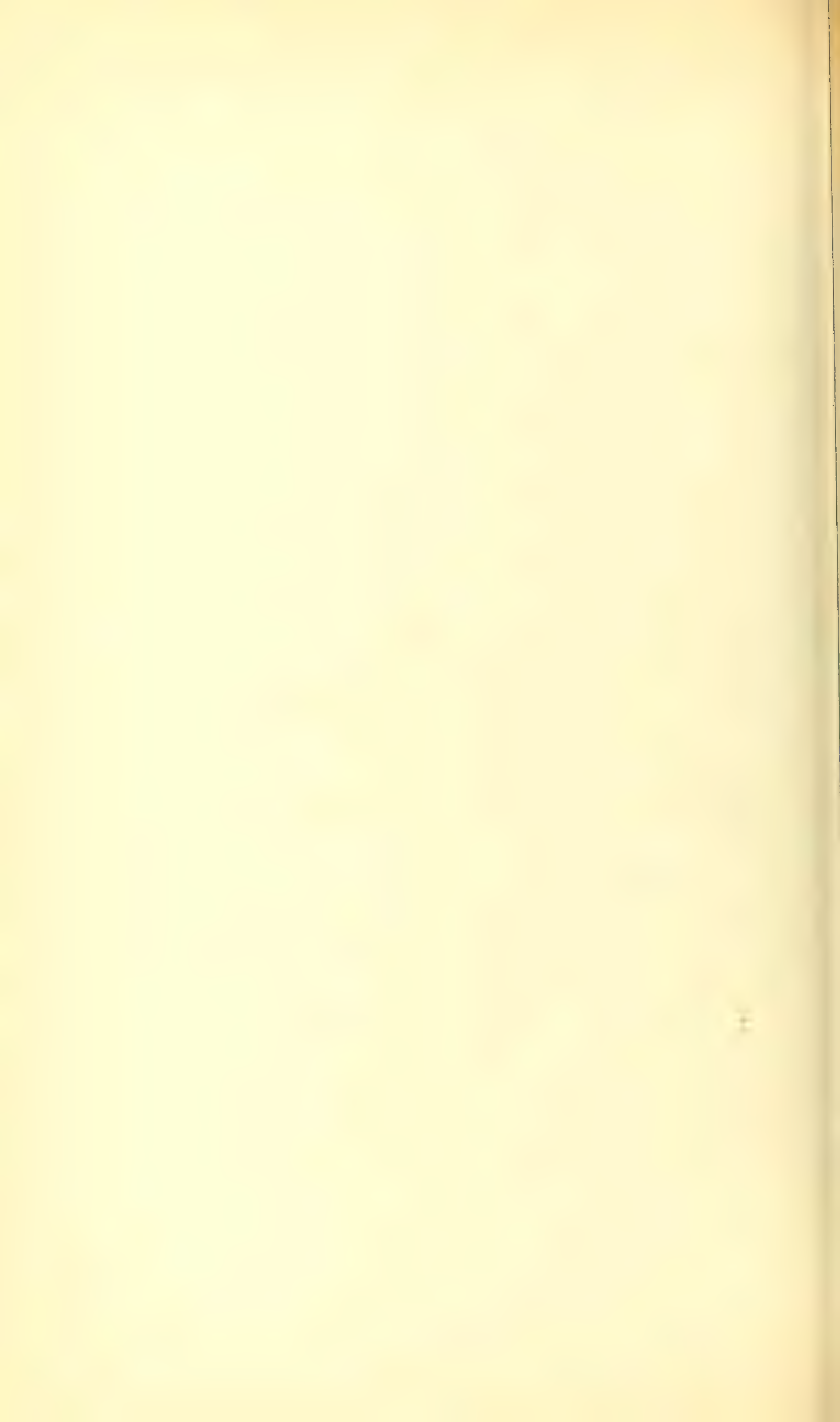
De nombreux exemples nous montrent que deux V voisins signifient *vivens* ; mais on ne peut citer d'un W avec ce sens qu'un exemple, dans l'église des Servi, publié dans les *Iscrizioni* de Cicogna. Nous avons cru légitime de fonder notre hypothèse sur cet exemple.

Le jeune homme qui tient la banderole est probablement Antoine Lorédan, fils aîné de Nicolas, qui, à cette époque,

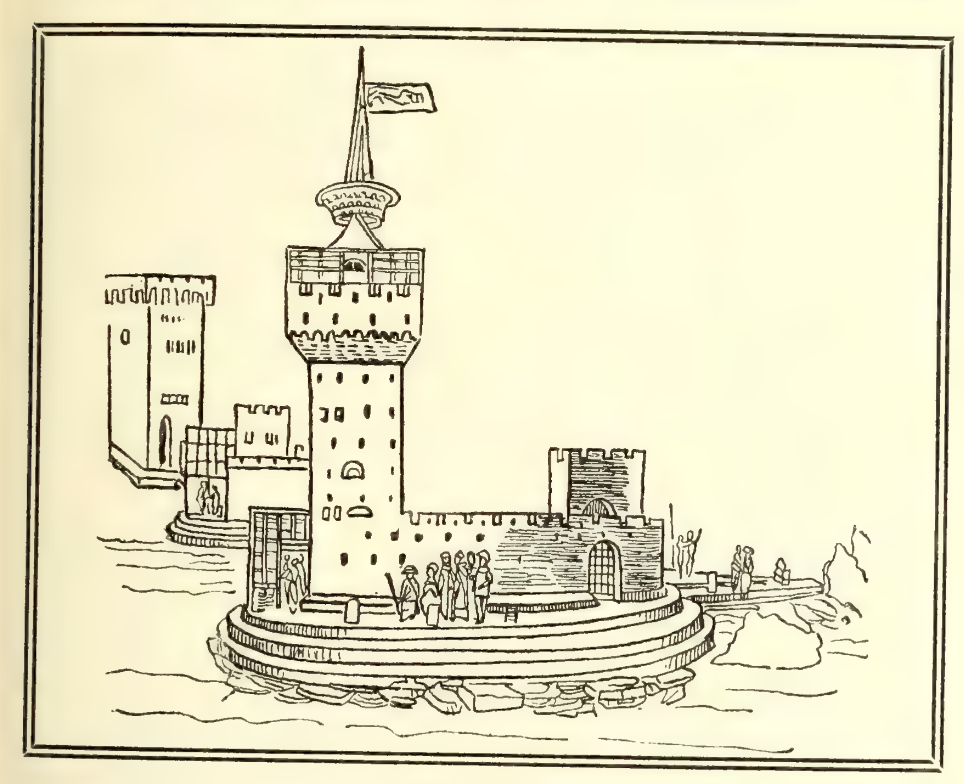
VITTORE CARPACCIO. — V. LE SONGE DE SAINTE URSULE ET L'ARRIVÉE À ROME







avait dix-sept ans. La richesse de l'habit et l'insigne brodé d'or, d'argent et de perles sur la manche gauche, montrent qu'il est membre d'une des compagnies de la *Calza*. La broderie représente un soleil qui lance ses rayons sur un médaillon ovale, au milieu duquel une dame habillée à la mode de Bourgogne, avec une



LA TOUR DE CANDIE
(Gravure sur Bois de Reuwich).

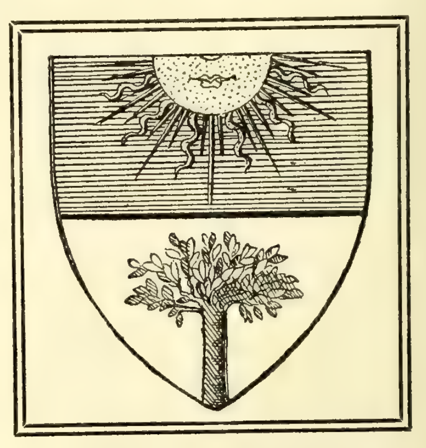
haute coiffe conique, s'approche d'un arbre où sont appuyés un instrument de jardinage et une bande portant une inscription, que la petitesse des lettres ne nous a pas permis de déchiffrer.

Mais précisément, dans l'emblème d'une des compagnies de la *Calza*, celle des *Royaux*, on voit un cyprès avec une banderole et la légende qui, traduite en français, dit : *Ainsi droit vers le ciel s'élève un nom honorable.* Nous donnons la reproduction de cet emblème d'après Cicogna. D'autre part, il est très fréquent, dans l'héraldique italienne, de voir l'arbre verdoyant : parmi les blasons vénitiens,

celui de la famille des Freschi représente précisément un arbre, qui est, sans doute, une arme parlante et fait allusion à la *fraîcheur* dont la famille tirait son nom. En combinant ces divers éléments de l'arbre, de l'instrument de jardinage et de la dame, nous pouvons affirmer que l'emblème en question était celui des *Jardiniers*.



INSIGNE DE LA COMPAGNIE
DE LA *Calza* DES *Jardiniers*.



ARMES DE LA FAMILLE
FRESCHI.

La symbolique avait tant d'importance au moyen âge qu'il est nécessaire de nous arrêter à des détails, qui échappent à l'attention, mais qui eurent un moment une signification éloquente. Ainsi, ce n'est pas sans intention que Carpaccio a introduit dans son tableau la figure du scorpion. Cet animal avait en effet, pour un esprit du moyen âge, une signification spéciale (1); il représentait,

(1) Dans le chapiteau de la colonne d'angle du palais des Doges est sculpté un scorpion, dans la même position que dans le tableau de Carpaccio. On sait que les chapiteaux des colonnes du Palais Ducal ont toujours excité la curiosité des iconographes, et que l'ensemble de leurs sculptures forme une espèce d'encyclopédie médiévale (DIDRON et BURGES, *Iconographie du Palais Ducal. Annales archéol.*, 1857). On y trouve représentés les Vices et les Vertus, les principaux peuples de la terre, les rois les plus fameux, les animaux les plus remarquables, les plus grands artistes, etc. En particulier, les bas-reliefs de la colonne d'angle ont donné lieu à de nombreuses recherches et ont été interprétés de diverses manières. Ruskin, par exemple, y veut voir l'Horoscope du Palais, à l'époque de sa fondation. Au moyen des inscriptions, on a pu découvrir que la figure sculptée sur la partie du chapiteau qui regarde la Piazzetta représente le Père Éternel créant l'homme; sur les autres faces sont au contraire scupltées les sept planètes. De la sorte, le chapiteau formait un petit traité d'astrologie, qui signifiait la création de l'homme et son destin, soumis aux étoiles. Les planètes ont l'aspect de figures humaines, chacune d'elles est assise sur un des animaux du Zodiaque, et à côté d'elle un autre symbole zodiacal. L'animal représente l'influence astrale la plus forte, la *maison diurne*; l'autre symbole l'influence la moins forte, la *maison nocturne*. Or Carpaccio, comme ses contemporains, avait foi dans l'astrologie et voyait dans les signes du Zodiaque le présage de la bonne ou de la mauvaise fortune. En peignant un scorpion dans son tableau, il obéissait au même sentiment, qui donnait au sculpteur l'idée de représenter, sur le chapiteau du Palais Ducal, Mars assis sur un mouton, avec un scorpion à côté de lui.



MÉDAILLE FRAPPÉE EN SOUVENIR DE LA RESTAURATION DU CHATEAU SAINT-ANGE, A ROME.

(*Voir Pages 140-141.*)



PINTORICCHIO. — PORTRAIT D'ALEXANDRE VI (BORGIA) (FRESQUE DU VATICAN).

(*Voir Page 142.*)



INSIGNE DE LA COMPAGNIE DE LA CALZA DES « ORTOLANS ». (*Voir Page 131.*)



V. GAMBELLO. — LE CARDINAL DOMINIQUE GRIMANI.



V. GAMBELLO. — LE CARDINAL DOMINIQUE GRIMANI, PLUS VIEUX.

(*Voir Page 143.*)



LE PAPE ALEXANDRE VI (MÉDAILLE DE 1495). (*Voir Page 142.*)

dans la langue de l'astrologie, la *maison nocturne* de Mars, qui



INSIGNE DE LA COMPAGNIE DE LA *Calza* DES *Royaux*.

avait une influence maligne et signifiait : amour contrarié, désirs coupables, violences, injustices, incendies, étouffements, fautes

cachées, et encore *voyages malheureux.* Dans le tableau de Carpaccio, le scorpion apparaît donc comme un mystérieux présage de mauvais augure.

L'étendard qui divise le tableau en deux parties porte dans un écu un lion sur champ blanc et rouge, alterné de trois étoiles. Ce blason ne se trouve ni parmi ceux de la noblesse de Venise ou de Terre Ferme, ni parmi ceux des *Cittadini* admis à la magistrature. Nous le trouvons au contraire dans le livre de Galvani sur les *Armi della città di Sebenico*; mais Galvani ne dit pas à quelle famille il appartient. Nous ne pouvons donc pas connaître le sens héraldique de l'écu.

A droite du spectateur s'agite, aux fenêtres des maisons, dans les rues, sur les escaliers, une foule en magnifiques habits de toutes couleurs. Toute la cour assiste au départ des fiancés ; et ceux-ci sont agenouillés devant le roi Mauro, cependant que la reine mère essuie ses larmes. De cette scène, reproduite par Carpaccio avec quelques variantes dans un tableau qui est à la Galerie Layard de Venise, il existe, dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth, une esquisse à la plume de Carpaccio.

Examinons maintenant les tableaux suivants sur le mur *in cornu Epistolae.*

Le cinquième et le sixième tableau, *le Songe de sainte Ursule* et *l'Arrivée à Rome,* formaient primitivement, on l'a vu, un seul grand tableau divisé en deux par un listel d'or. Mais quand l'École fut agrandie, le diptyque fut coupé en deux, et on en fit deux tableaux qui furent séparés par un pilier.

Le Songe de sainte Ursule (1) est une scène de poésie familière qui nous introduit dans l'intimité de la vie de famille du XV[e] siècle vénitien. Ruskin, épris de la beauté naïve de cette époque qui précéda les splendeurs et la pompe du XVI[e] siècle, a écrit sur ce tableau de Carpaccio des pages remarquables dans son recueil de lettres

(1) Académie de Venise, n° 578. Toile : haut. : 2 m. 75, long. : 2 m. 66. Signé : Vict. Carp. F. 1495. Dimensions primitives : haut. : 2 m. 95, long. : 2 m. 80.

Pl. 8. VITTORE CARPACCIO. — VII. L'ARRIVÉE A COLOGNE ASSIÉGÉE PAR LES HUNS





intitulé *Fors Clavigera.* C'est une de ces fantaisies un peu bizarres, mais très intéressantes, où se plaisait l'écrivain anglais. Selon Ruskin, notre peintre veut signifier l'aurore de la vie de la sainte par cette lumière matinale qui éclaire la chambre, pénétrant doucement à travers les deux belles fenêtres, tandis qu'on aperçoit au dehors un ciel qui commence à peine à se teinter d'azur. Des deux vases de maïolique, qui sont dans la chambre, sortent deux plantes, que Ruskin n'a pas reconnues, mais qui sont un myrte et un œillet. Le myrte était cher aux fiancés, car il servait à tresser la couronne nuptiale, et l'œillet, qui, on le sait, se trouve si fréquemment dans les portraits du moyen âge, signifiait symboliquement : *je t'aime.* Les deux vases sont posés sur une étagère, meuble habituel des maisons vénitiennes, qui fait tout le tour de la chambre de sainte Ursule. Près du lit se trouve une belle chaise, et plus loin, dans le coin, une petite table avec un livre ouvert et une horloge à sable. Contre le mur est une petite armoire avec d'autres livres et le portrait d'une sainte, devant lequel s'élève un candélabre. Au candélabre est suspendu un vase de bronze que Ruskin croyait être un encensoir, mais qui est un bénitier.

Le lit est orné de belles sculptures dorées, de marqueteries, d'étoffes coloriées : sur la prédelle est une couronne, aux pieds un petit chien blanc, non loin de pantoufles couleur d'azur. La sainte est couchée sur le dos, les cheveux très gracieusement arrangés en deux tresses, qui forment une double couronne. Son visage pâle respire la paix et l'innocence : sa joue est appuyée sur sa main droite, comme si la vierge continuait sa méditation pendant le sommeil. Par la porte entre l'ange, un ange si petit qu'il arriverait à peine au menton de la princesse. Il a des manches et une chemise à bouffants à la mode vénitienne ; dans une main il tient la palme du martyre et dans l'autre une banderole.

Ruskin ne s'est pas aperçu que sur l'un des pompons de l'oreiller où repose la tête de la sainte est écrit le mot *infantia.* L'autre

pompon, sur lequel était certainement écrit un autre mot, fut coupé en 1810, quand les tableaux subirent une nouvelle diminution avant d'être exposés à l'Académie. Ce tableau, en effet, fut non seulement, comme les autres, raccourci en 1647 de quelques centimètres dans le haut, mais il subit en 1810 une double mutilation, qui lui enleva à droite une partie du lit et à gauche le chambranle de la porte.

La collection de dessins des Uffizi à Florence possède une esquisse de Carpaccio pour ce poétique tableau, avec quelques variantes peu importantes.

Ici encore le peintre a suivi la légende, d'après laquelle sainte Ursule, arrivée à Cologne, aurait vu en songe un ange qui lui aurait ordonné de se rendre à Rome. Cette explication du songe de la sainte s'imposait quand les deux tableaux formaient un diptyque ; mais séparés par un pilier et transposés comme ils sont aujourd'hui, ils ont l'air de représenter des scènes distinctes dont il est difficile de voir le rapport.

Aussi Ridolfi put-il en intervertir l'ordre et considérer le songe de sainte Ursule comme l'annonce du martyre. Pour nous, au contraire, d'accord avec la légende, le songe est l'ordre du voyage à Rome, que nous voyons en effet s'accomplir au tableau suivant.

La scène, qui dans ce tableau représente le château Saint-Ange (1), se relie de telle façon à la décoration du quatrième tableau, *le Départ des Fiancés,* qu'elle nous confirme que la disposition générale des peintures de Carpaccio devait être telle que nous l'avons reconstituée. Dans *le Départ des Fiancés,* le fond est une série de tours qui vont par degrés aboutir à la grande tour du château Saint-Ange.

Ce château venait d'être restauré complètement par les soins du pape Alexandre VI ; et en souvenir de cette restauration on avait frappé en 1495 une médaille avec l'effigie du pape d'un côté,

(1) Académie de Venise, n° 577. Toile : haut. : 2 m. 78, long. : 3 m. 07. Signé : Victoris Carpatio Veneti opus. Dimensions primitives : haut. : 2 m. 95, long. : 3 m. 07.



CARPACCIO. — L'AMBASSADEUR NICOLAS MICHIEL.
FRAGMENT DU SIXIÈME TABLEAU DE LA Légende de Sainte Ursule. (*Voir Page 144.*)

CARPACCIO. — LE FILS DU ROI DES HUNS (FRAGMENT DU TABLEAU : Le Martyre de Sainte Ursule).
(*Voir Page 148.*)



ÉCOLE VÉNITIENNE : Portrait d'un Inconnu.
(*Voir Page, 148.*)



FRANÇOIS ARZENTIN
(FRAGMENT DU SIXIÈME TABLEAU DE
LA Légende de Sainte Ursule).
(*Voir Page 144.*)



LE FILS DU ROI DES HUNS
(FRAGMENT DU HUITIÈME TABLEAU DE
LA Légende de Sainte Ursule.)
(*Voir Page 148.*)

et de l'autre une vue du château restauré. Sur cette médaille, l'antique tombeau de l'empereur Adrien est surmonté d'un ange ; et, pour rendre la copie conforme à l'original, nous avons rétabli sur le haut de la tour, dans notre tableau, la figure de l'ange qui, assurément, s'y trouvait avant la mutilation de 1647 (1). Il est impossible d'admettre que Carpaccio ait représenté le château Saint-Ange sans l'ange.

Toute la scène de l'arrivée à Rome est inspirée de la solennité vénitienne qui accompagnait l'arrivée du doge : le cérémonial est le même. Nous avons devant les yeux les douze *Comandadori* vêtus du manteau d'azur, avec leurs étendards, entourés de joueurs de fifre et d'autres instruments. Aux longues trompettes qui étaient en usage sous le doge Foscari, si longues qu'elles devaient être tenues par des enfants, Carpaccio a déjà substitué les nouvelles trompettes, plus courtes.

Le pape est à l'abri d'un baldaquin d'honneur, semblable à celui que le pape Alexandre III avait accordé au doge Ziani ; à cette différence près que le baldaquin des doges était surmonté d'une image de l'Annonciation, tandis que celui du pape peint par Carpaccio porte au sommet un pélican. D'innombrables évêques et prélats, tous mitrés, accompagnent le pape ; devant lui sont agenouillés les fiancés sans couronne sur la tête. Puis viennent d'autres vierges, agenouillées elles aussi, et plus loin d'autres encore : l'une d'elles porte une bannière blanche. Notons dès maintenant

(1) De ce simple détail, à propos duquel il est seulement dit que le pape fit frapper une médaille et que Carpaccio, ayant à représenter le château Saint-Ange, devait logiquement avoir mis à la cime l'ange traditionnel, le professeur Laudedeo Testi, dans son étude déjà citée, publiée par l'*Archivio storico* de Florence, prend texte pour montrer en des pages nombreuses son érudition. Avec un grand luxe d'information, après avoir rappelé, entre autres choses, qu'en 1497 la foudre frappa l'ange du château, le professeur Testi conclut que Carpaccio doit avoir copié le château d'après nature ou d'après les dessins de Julien de San Gallo, et que la peinture de Carpaccio fut exécutée avant la restauration, et que par suite l'ange, qui avait été enlevé, ne devait pas s'y trouver. Nous répétons encore une fois qu'il ne nous semble pas probable que Carpaccio ait peint le château Saint-Ange sans l'ange, qui n'y manqua que peu de temps. Carpaccio a pris pour les dessins les grandes lignes, mais il a introduit des éléments de fantaisie comme la colonne qui porte au sommet un empereur romain et qui, certainement, ne se trouva jamais sur le château. Les chevaux du pronaos de Saint-Marc restèrent à Paris de 1787 à 1815, mais si, pendant ce temps, un peintre avait représenté une fête du temps de l'ancienne République sur la place de Saint-Marc, nous ne croyons pas qu'il aurait oublié les quatre chevaux sur la façade de la basilique.

que, à partir de la scène du martyre, bannières et étendards sont au contraire coloriés en rouge.

Suivant son habitude d'unir la poésie de la légende aux souvenirs des coutumes vénitiennes et de la vie du temps, Carpaccio doit nous avoir donné ici encore des portraits de ses contemporains, de sorte que de ce tableau nous pouvons attendre de précieux renseignements sur la colonie vénitienne de Rome.

Dans le personnage du pape il est facile de reconnaître Alexandre VI ; il suffit, pour s'en convaincre, de le comparer avec le portrait d'Alexandre peint au Vatican par Pintoricchio, bien que les traits marqués et sensuels de ce visage, reproduits fidèlement par le peintre d'Ombrie, aient été atténués par Carpaccio et comme dissimulés sous une espèce de froideur ascétique. Mais son portrait offre encore plus de ressemblance avec l'image d'Alexandre frappée sur la médaille commémorative de 1495. N'oublions pas de rappeler, ce qui est de notre sujet, qu'Alexandre VI fut précisément le pape qui, en 1502, envoya un bref aux pères de Saint-Jean et Saint-Paul pour leur permettre d'intenter un procès contre l'École de Sainte-Ursule.

Voyons maintenant qui étaient les Vénitiens qui se trouvaient alors à la cour de Borgia et que Carpaccio a probablement représentés dans son tableau. Nous nous aiderons pour cette recherche des documents laissés par deux cardinaux vénitiens, Pierre Bembo et Ange-Marie Quirini, des *Diarî* de Sanudo et des *Annali* de Malipiero. Le plus vieux des cardinaux vénitiens de l'époque était Jean Michiel, sur lequel nous trouverons de précieuses indications dans l'œuvre de Quirini, *Tiara et Purpurea Veneta.* Ce Michiel, chargé d'honneurs de toute sorte et riche en biens de famille, devait plus tard être la victime de la jalousie et de l'envie de César Borgia, qui, l'ayant enfermé au château Saint-Ange, le fit empoisonner le 10 avril 1503. Un autre cardinal vénitien, Erneolao Barbaro, avait été envoyé à Rome comme ambassadeur de Venise auprès du pape Innocent VIII, qui le nomma patriarche

d'Aquilée. Barbaro accepta cette nomination, bien que les lois de la République défendissent aux ambassadeurs de recevoir des titres ou des dons des gouvernements étrangers. La République s'indigna de cette flagrante violation des lois, et le Conseil des Dix écrivit à Barbaro qu'il eût à renoncer sur l'heure au patriarcat, ou que son père serait exclu de toute magistrature et tous ses biens confisqués.

A ce coup imprévu, le père du cardinal mourut de douleur; et peu après le cardinal le suivit dans la tombe. Il s'éteignit à Rome en 1504 après avoir publié ses *Commentarî di Plinio.* Il serait donc inutile de chercher Michiel et Barbaro parmi les cardinaux qui entourent le pape dans le tableau de Carpaccio. Par contre, le cardinal que nous voyons en face du pontife peut être Dominique Grimani. Son type, très caractéristique, correspond aux médailles qui en ont conservé l'effigie. Il avait été créé cardinal très tôt, dans le même conclave que César Borgia, et non sans être soupçonné de corruption, si nous en voulons croire Malipiero qui, dans ses *Annali,* nous apprend ingénument que le chapeau de cardinal lui coûta 2 500 ducats. Le 5 septembre 1497, la République le nomma patriarche d'Aquilée ; le 12 septembre, cette nomination fut confirmée par le pape qui s'en montra très heureux ; et le duc Valentino, au dire de Sanudo, n'en fut pas moins heureux, qui se jeta publiquement aux pieds d'Alexandre VI pour le remercier de l'honneur qu'il avait fait au cardinal vénitien. En somme, Grimani fut fêté avec enthousiasme ; et quand il sortit du Vatican, accompagné de l'ambassadeur Michiel, il était suivi de toute la cour papale, des cardinaux et des prélats.

Parmi la suite du pape, dans notre tableau, on remarque une figure de laïc, au visage rusé, magnifiquement vêtu d'une tunique de drap d'or et d'un ample manteau, qu'on revêtait seulement aux occasions solennelles. Il est permis de supposer que c'est l'ambassadeur de Venise près le Saint-Siège.

Quand, en 1492, Alexandre VI fut élevé au trône pontifical,

la République de Venise envoya à Rome, pour les félicitations d'usage, Paul Barbo, Christophe Duodo, Marino Leoni et Sébastien Badoer : ce dernier était chargé de prononcer le discours devant le pape. Mais quand Dominique Grimani fut créé patriarche d'Aquilée, l'ambassadeur ordinaire de la République à Rome était Nicolas Michiel ; et puisque dans son tableau Carpaccio nous montre sur le même rang le cardinal Grimani et l'ambassadeur de Venise, nous pouvons croire que dans l'ambassadeur il ait voulu représenter Nicolas Michiel.

La vérité, c'est que Grimani et Michiel se trouvèrent aux côtés l'un de l'autre non seulement dans le tableau de Carpaccio, mais encore dans la vie réelle. Ayant attaqué les Turcs sans ordre et ayant été battu, le père du cardinal Grimani, Antoine Grimani, fut privé de son titre de Gouverneur et exilé. Et celui qui s'employa le plus à faire condamner le vieux Grimani fut précisément, à son retour de Rome, Nicolas Michiel, qui, en récompense, fut nommé Procurateur de Saint-Marc. Le cardinal Grimani quitta Rome en grande hâte et courut à Venise pour implorer la grâce de son père, mais en vain. Ce ne fut que plus tard qu'Antoine Grimani put obtenir sa grâce et sa réhabilitation.

Dans le tableau de Carpaccio, l'ambassadeur Michiel se tourne d'un air fourbe, et en montrant d'un geste le cortège papal, vers une modeste figure de prélat, vêtu de l'habit violet de monsignor, qui se tient au premier plan du tableau dans un coin. Sans doute, c'est encore un Vénitien. Mais qui est-ce exactement?

Parmi les prélats vénitiens qui étaient à Rome à cette époque, le plus important par sa situation et par son talent était, au dire des contemporains, François Arzentin. Né à Venise d'un père allemand et d'une mère vénitienne, il avait montré dès sa jeunesse une intelligence si vive et si pénétrante que le sénateur Jean Mocenigo, avant de devenir doge en 1475, l'avait pris comme secrétaire. Plus tard, Arzentin, qui était entré dans la carrière ecclésiastique, obtint l'évêché de Concordia et se rendit à Rome



DONNA EUGÉNIE CAOTORTA, PREMIÈRE FEMME DE NICOLAS LORÉDAN, ET LES FRÈRES DE SAINT-JEAN ET SAINT-PAUL (FRAGMENT DU HUITIÈME TABLEAU DE LA « Légende de Sainte Ursule »).

(*Voir Page 150.*)



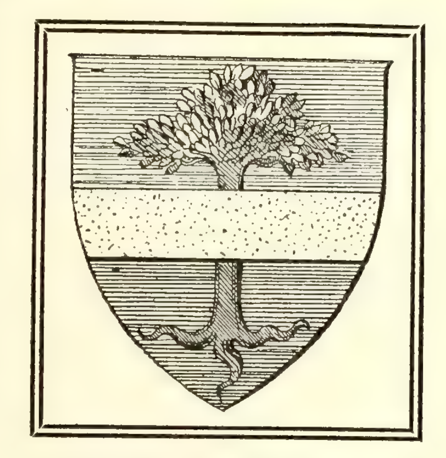
ANGE LORÉDAN.
FRAGMENT DU HUITIÈME TABLEAU DE LA « Légende de Sainte Ursule ».
(*Voir Pages 150-151.*)



JEAN BELLINI. — PORTRAIT DE THÉODORE D'URBIN, FRÈRE DE SAINT-JEAN ET SAINT-PAUL, VENISE.
(*Voir Page 151.*)

où il fut bientôt accueilli par les amis du cardinal Jean de Médicis, qui, avec le cardinal Julien de la Rovère, était à la tête d'un parti impitoyablement hostile au pape Alexandre VI.

L'*Italia Sacra* d'Ughelli nous décrit les armes d'Arzentin : une simple bande sur champ vide. Dans le manuscrit des *Cimiers*, du Musée civique de Venise (1), le champ est d'azur et la bande rouge, disposition contraire aux règles héraldiques, qui n'admettent pas couleur sur couleur ; de sorte que la bande devait être d'or ou d'argent. D'après le même manuscrit, la bande traverse un arbre (un chêne), ajouté au blason d'Arzentin par le cardinal Julien de la Rovère, en témoignage de sa bienveillance envers un fidèle partisan. Le chêne et la bande se retrouvent en effet sur la belle tombe d'Arzentin à la cathédrale de Concordia. Mais comment expliquer que le blason d'Arzentin se trouve répété sur les douze bannières pontificales dans le tableau de Carpaccio?



BLASON DE FRANÇOIS ARZENTIN, ARCHEVÊQUE DE CONCORDIA.

Encore que l'hypothèse puisse paraître risquée, on peut répondre, ce semble, que Carpaccio a voulu ainsi exprimer un heureux augure pour Arzentin, car tout Vénitien aurait été heureux de voir élever son concitoyen au pontificat, à la place du pape Borgia, peu aimé et encore moins estimé. Le hasard trompa les espérances des Vénitiens, car Arzentin mourut peu après, à peine nommé cardinal.

Suivons maintenant, en compagnie de notre peintre, le récit de l'admirable légende. La sainte est repartie de Rome avec son fiancé, baptisé par le pape en même temps que tous les hommes

(1) Cod. Cicogna, MMDCLXXIII, 3627.

de sa suite. Le pape lui-même, averti par un songe, a accompagné la sainte à Cologne ; et le septième tableau (1) nous représente cette seconde arrivée dans la cité rhénane assiégée des Huns.

Dans le petit tableau de Hans Memling sur le même sujet, nous voyons une représentation exacte de Cologne avec ses tours, évidemment faite d'après nature. Carpaccio, au contraire, qui n'avait jamais été en Allemagne, a peint une Cologne de fantaisie, empruntant cette fois encore, à ce qu'il semble, ses motifs au livre de Breydenbach. En effet, cette longue suite de murailles, interrompues de distance en distance par des tours, était caractéristique des cités maritimes grecques d'autrefois. Au fond du tableau apparaît un pont à arches, du genre de ceux qui ont servi un temps au débarquement et sont maintenant hors d'usage. Deux grands vaisseaux ; le premier, aux larges flancs, nous montre sa proue, ses cordages, ses voiles pliées, et l'on aperçoit à bord le pape, les évêques et les vierges impatients de descendre dans la chaloupe, où les attend un petit rameur. L'autre est en arrière, et nous voyons sa poupe richement ornée de bannières, de cette forme artistique et pittoresque qui distinguait les galères vénitiennes de celles de toutes les autres puissances maritimes du temps.

Dans le coin du tableau, sous un arbre, se tient un groupe de guerriers Huns. L'un d'eux, avec une barbe blanche et une couronne sur la tête, représente sans doute leur roi. Près de lui, à ses pieds, est un jeune homme qui a de longs cheveux à la vénitienne et qui lit une lettre.

Ce septième tableau est manifestement le plus faible de tout le cycle ; les personnages gauches, mal dessinés, attestent l'inexpérience du jeune peintre qui commençait avec cette composition à illustrer la légende de sainte Ursule. L'arbre qui s'élève au premier plan du tableau n'est assurément pas copié d'après nature, mais imité, comme nous l'avons déjà indiqué, d'autres arbres sem-

(1) Académie de Venise, n° 579. Toile : haut. : 2 m. 77, long. : 2 m. 55. Signé : Op. Victoris Carpatio MCCCCLXXXX. M. septembris. Dimensions primitives : haut. : 2 m. 95, long. : 2 m. 63.



Pl. 9. VITTORE CARPACCIO. — VIII. LE MARTYRE DE SAINTE URSULE
ET DE SES COMPAGNES.

(Galerie de l'Académie, Venise.)





blables qui sont dans les peintures de Lazare Bastiani. Ces arbres ne paraissent pas peints d'après nature, mais rappellent plutôt ceux de certains bas-reliefs antiques.

Ce tableau fut également mutilé sur les deux côtés et dans le haut. Sur un petit cartouche nous lisons le nom et la date : *Op. Victoris Carpatio MCCCCLXXXX, M. Septembris.*

Comme nous l'apprend la *Mariegola* déjà citée, les membres de l'École commencèrent en 1488 à recueillir les fonds pour les peintures qui devaient orner l'École. Le tableau de *l'Arrivée à Cologne* est donc le premier en date du cycle, et c'est en même temps le premier tableau daté que nous connaissions de Carpaccio. Mais comment expliquer que le peintre ait eu l'idée de commencer son œuvre par cette petite toile, représentant un des derniers épisodes de la légende? Aussi bien, la petitesse même des dimensions nous permet de supposer que le peintre a, en quelque sorte, voulu essayer ses forces dans une composition d'importance secondaire. Mais nous croyons aussi être à même d'expliquer par une hypothèse probable pourquoi Carpaccio a choisi pour commencer une des dernières scènes de la légende. Le manuscrit généalogique Barbaro nous fait connaître une particularité touchant l'état primitif de la chapelle de Sainte-Ursule, avant qu'y fussent placées les peintures de Carpaccio. Le long de ses murs étaient les tombes de la famille Lorédan ; et ce n'est qu'en 1492 que fut enlevée la tombe de Marc Lorédan, pour laisser la place aux toiles de notre peintre. On peut donc supposer que sur un des murs se trouvait un petit espace laissé libre par les tombes, et que Carpaccio, le plan de son cycle déjà établi, en a entrepris l'exécution par la scène qui, dans la disposition définitive, devait occuper cet espace.

Nous voici maintenant arrivés au dernier tableau (1), divisé en deux parties inégales par une belle colonne peinte.

Dans la partie la plus longue, nous voyons représenté le martyre

(1) Académie de Venise, n° 580. Toile : haut. : 2 m. 75 ; long. : 6 m. 62. Signé : Victoris Carpatio opus MCCCCLXXXXIII.

de sainte Ursule, du pape et des vierges, victimes de la cruauté des Huns. Aux vierges, Carpaccio a mêlé des cardinaux et des évêques, dont le nom est rappelé dans la *Légende dorée* de De Voragine : le cardinal Vincent, Maurice, évêque de Modène, Follan, évêque de Lucques, Sulpice, évêque de Ravenne, etc.

Toute la scène est d'une émouvante naïveté. La fureur du massacre ne trouble pas l'harmonie et l'élégance des gestes. Toutes les vierges se laissent tuer avec beaucoup de grâce, et les bourreaux eux-mêmes les martyrisent avec des mouvements pleins d'élégance. Avec son tempérament tout de douceur, l'artiste ne pouvait pas rendre les passions violentes de cette scène d'horreur.

Au milieu du tableau, nous voyons la sainte à genoux ; un peu en arrière se dresse, isolé, un beau personnage de cavalier qui, la tête légèrement inclinée et les yeux langoureux, laisse tomber son épée, comme vaincu soudain par une profonde émotion. C'est comme un bref épisode d'amour, que Memling a également représenté avec un charme et une délicatesse infinis.

En effet, nous savons par la légende que le jeune Julien, fils du roi des Huns, frappé de la pure beauté de la sainte vierge, lui offrit la vie, à condition qu'elle deviendrait son épouse.

Nous croyons avoir montré, au cours de notre étude, que les portraits de contemporains ne manquent pas, qu'il y en a même un grand nombre dans les tableaux de Carpaccio. Aussi une question se présente naturellement à l'esprit : qui a pu être le modèle du beau jeune homme qui, au milieu du tableau, tourne avec tant d'émotion ses regards pleins d'amour sur la vierge qui marche au martyre? Son visage, par l'expression de tristesse idéale qui est répandue sur ses traits, ressemble à un portrait *d'inconnu* qui est à la galerie des Uffizi à Florence. Nous espérons qu'on nous pardonnera d'avancer ici une hypothèse qui, du moins, sera poétique, comme le sujet qui l'inspire.

Nous ne connaissons aucun portrait de Carpaccio ; mais nous ne pouvons pas douter que lui aussi, suivant l'usage de tous les



CHRISTINE, AGNÈS ET MADELEINE LORÉDAN.
FRAGMENT DU TABLEAU D'AUTEL DE LA « Légende de Sainte Ursule ».
(*Voir Page 152.*)



VITTORE CARPACCIO.
DESSIN POUR LE TABLEAU D'AUTEL DE LA « Légende de Sainte Ursule »
(COLLECTION GATHORNE-HARDY, LONDRES).
(*Voir Page 152.*)



PORTRAIT DU CHEF DE L'ÉCOLE DE SAINTE-URSULE.
FRAGMENT DU TABLEAU D'AUTEL DE LA « Légende de Sainte Ursule ».
(*Voir Page* 152.)



VITTORE CARPACCIO.
DESSIN POUR LE TABLEAU D'AUTEL DE LA « Légende de Sainte Ursule »
(COLLECTION GATHORNE-HARDY, LONDRES).
(*Voir Page* 152.)

peintres du temps, il ait mis son portrait dans un de ses tableaux. Comment dès lors n'être pas tenté d'imaginer que le peintre s'est représenté lui-même sous les traits de ce jeune prince, amoureux d'Ursule? Le groupe où se trouve ce personnage est le plus expressif et le plus significatif de tout le cycle ; c'est comme l'épilogue de la tragédie : ne serait-il pas naturel que le peintre l'eût choisi pour y placer son portrait?

En arrière de ce groupe, dans la scène du martyre, s'avancent d'autres hommes d'armes en tête desquels chevauche le vieux roi des Huns. Au-dessus de lui se déploie un étendard rouge et blanc avec six couronnes, qui, suivant les anciens écrivains, était l'étendard des Goths, et non, comme on l'a cru à tort, l'étendard de Cologne, qui lui ressemble en partie. Ayant à peindre l'étendard des Huns, et n'en trouvant pas la description, Carpaccio aura choisi, faute de mieux, l'étendard d'une autre tribu de barbares.

La partie la plus petite du diptyque, séparée de la précédente par une colonne, nous fait assister aux funérailles de sainte Ursule. La martyre repose sur un cercueil doré, porté par quatre évêques. Au-dessus, soutenu par quatre jeunes hommes, s'élève un magnifique baldaquin, enrichi d'ornements d'une rare finesse, et d'autant plus intéressant pour nous qu'il nous offre un échantillon d'un art d'autrefois qui a laissé peu de traces : nous voulons parler de la peinture en couleurs transparentes sur soie dorée (1).

Les personnages en costume vénitien, qui suivent le cortège funèbre, sont eux aussi des portraits et représentent d'autres membres de la famille Lorédan. Et c'est le blason de la famille Lorédan, que nous voyons peint sur la svelte colonne qui sépare le tableau en deux. Le champ d'azur de l'écu des Lorédan est devenu aujourd'hui dans le tableau une tache verdâtre ; mais c'est là sans doute un effet de temps, car les anciens peintres appor-

(1) Les documents des archives vénitiennes témoignent de cet art et mentionnent spécialement certains artistes florentins qui y excellaient; ils peignaient des rideaux, des couvertures, les toiles qu'on pendait aux trompettes, les étendards, etc.

taient le plus grand soin à la reproduction des couleurs héraldiques des blasons.

Sur le piédestal de la colonne nous voyons deux écus entrelacés, l'un sur champ rouge, l'autre au-dessus avec les armes des Lorédan. Ce sont sans doute les écus réunis des deux époux. Or le manuscrit de Barbaro, *Libro delle nozze patrizie,* nous dit qu'il y avait en ce temps-là une seule patricienne mariée à un Lorédan, qui eût ses armes sur champ rouge et un signe héraldique assez petit pour être tout entier couvert par l'écu de dessus ; et cette patricienne était une Caotorta. Nous pouvons donc conclure que la dame agenouillée près du coin du tableau, qui tient un rosaire de ses mains jointes, est Eugénie Caotorta, richissime et dernière descendante d'une branche de cette famille, qui avait épousé Nicolas Lorédan.

Mais pourquoi le peintre l'a-t-il représentée en dehors du groupe qui, accompagnant les restes de la martyre, monte les degrés du temple? C'est qu'Eugénie Lorédan Caotorta était déjà morte en 1493, époque où fut peint le tableau. Et l'on sait que les peintres avaient coutume de représenter les personnages morts à part des vivants. Nous savons aussi que beaucoup de patriciens avaient coutume de demander dans leur testament à être revêtus après la mort de l'humble habit d'un ordre religieux. Voilà pourquoi la descendante des Caotorta, épouse d'un Lorédan, qui pendant sa vie dut être entourée de luxe et de richesses, a été représentée par Carpaccio en habit de *béguine.*

Le patricien qui est auprès de la colonne, recouvert d'un manteau doublé de fourrure, tenant un cierge de la main droite et regardant du côté du spectateur, est indubitablement cet Ange Lorédan, resté célibataire, dont parle dans des termes particulièrement affectueux Eugénie Caotorta dans son testament, exprimant l'espoir qu'*il sera comme un second père pour ses fils.* Ange Lorédan fut l'intime ami des frères de Saint-Jean et Saint-Paul qui héritèrent d'une partie de ses biens. Aussi l'on s'explique que Car-

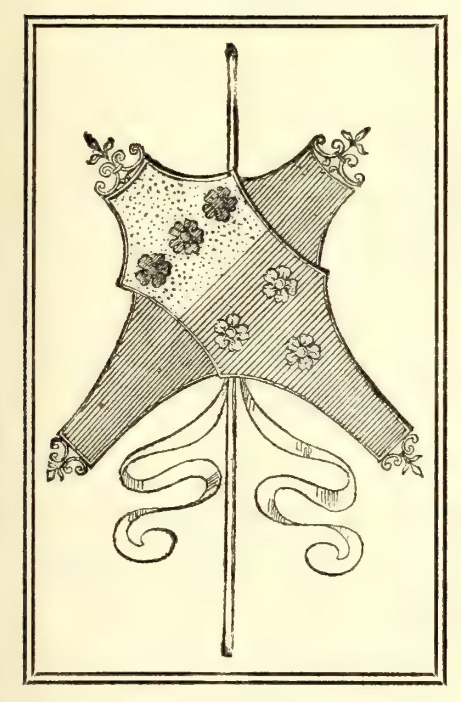
Pl. 10. VITTORE CARPACCIO. — IX. LA GLORIFICATION DE SAINTE URSULE. TABLEAU D'AUTEL.

(Galerie de l'Académie, Venise.)

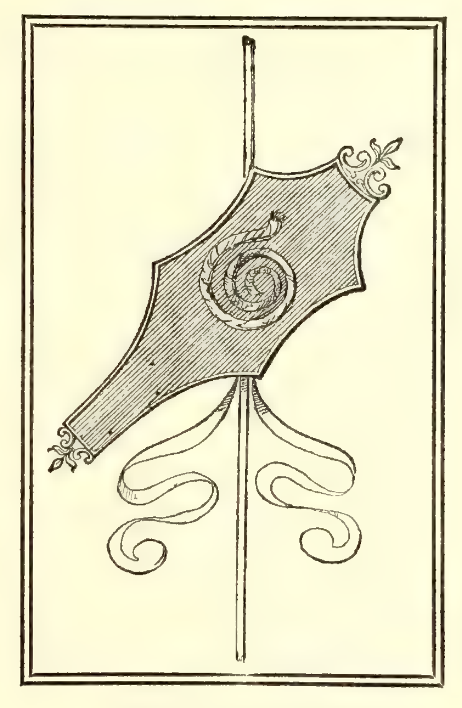




paccio l'ait représenté auprès d'un groupe de moines dominicains, qui doivent être autant de portraits. Peut-être l'un d'eux est-il le fameux frère François Colonna, mais on ne saurait dire lequel. Nous connaissons le portrait d'un seul des frères de Saint-Jean



BLASON DES LORÉDAN.



BLASON DES CAOTORTA.

et Saint-Paul dû au pinceau de Jean Bellini : c'est le portrait, sous le nom de saint Dominique, du frère Théodore d'Urbin, qui était doyen des frères, non admis au grade de maître en théologie.

Enfin, couronnant l'admirable série de ces peintures, s'élevait sur le maître-autel la grandiose pale (1) représentant la glorification de sainte Ursule.

Dans l'ancienne chapelle, la pale couvrait presque toute la paroi du fond ; et les parois latérales finissaient aux chapiteaux des piliers.

L'architecture peinte du tableau représente un petit temple, et

(1) Académie de Venise, n° 576. Toile : haut. : 4 m. 79, long. : 3 m. 39. Signé : Opus Victoris Carpatio MCCCCLXXXXI. Dimensions primitives : haut. : 4 m. 98 ; long. : 3 m. 39.

c'est en quelque sorte la continuation de la simple nef de l'École. Au milieu s'élève un bouquet de palmes, surmontées de têtes de chérubins. La sainte martyre semble sortir de ces palmes, cependant que du ciel descend Dieu le père pour la bénir. A droite et à gauche se tiennent agenouillées les autres vierges, toutes vêtues de brocart, de drap d'or et de drap vert, en somptueux costumes de patriciennes de Venise. On distingue parmi elles le visage viril du jeune prince Hereo, le fiancé d'Ursule.

Au premier plan, à gauche du spectateur, un groupe délicieux de trois jeunes femmes attire l'attention. Les dessins originaux dont Carpaccio s'est servi pour peindre ces trois belles têtes sont à Londres, dans la collection Gathorne-Hardy. Nous retrouvons le même modèle, un peu idéalisé, dans les trois saintes de la fameuse pale de Saint-Job.

Devons-nous ici aussi reconnaître des portraits? Pour nous, il n'est pas douteux que ces trois jeunes femmes sont les portraits des trois sœurs de Pierre Lorédan, Christine, Agnès et Madeleine, qui furent d'ailleurs les amies et les bienfaitrices de l'École.

Enfin, dans cette même pale, en arrière et à gauche du spectateur, Carpaccio a peint trois têtes d'hommes à côté de celle du Pontife, au milieu du groupe des vierges agenouillées. Carpaccio peut avoir voulu représenter là les trois chefs de l'École qui s'étaient le plus occupé des peintures qui devaient l'orner.

Il nous plairait donc d'y voir les portraits du *gastaldo* Ser Antoine de Filippo, du *vicaire* Ser Barthélemy Maieter et du *secrétaire* Ser François Franchin. Mais on pourra penser que nous abusons des hypothèses.



CHAPITRE VI

L'ÉCOLE DES ESCLAVONS DE SAINT-GEORGES ET SAINT-TRIPHON. LES TABLEAUX DE CARPACCIO DANS L'ANCIENNE ÉCOLE

ORIGINE ET COUTUMES DE L'ÉCOLE DES ESCLAVONS. ‖ SON HISTOIRE. ESSAI DE RECONSTITUTION DE L'ANCIENNE ÉCOLE. ¶ LES TABLEAUX DE CARPACCIO.

L'HISTOIRE de cette forte race de soldats et de marins, qui donna le nom de Dalmatie à cette longue côte de l'Adriatique, enserrée par les frontières de la Croatie, de la Bosnie et de l'Albanie, s'unit étroitement à l'histoire de la République de Venise.

La Dalmatie, conquise par les Romains, envahie, après la chute de l'Empire, par les Hérules et les Ostrogoths, réunie à l'Empire d'Occident sous Justinien, soumise à la domination des Grecs, puis des Francs, soutint des guerres longues et acharnées contre la jeune République qui, sur les lagunes de la Vénétie, s'élevait la première entre les terres libres d'Italie.

Les Dalmates, qui couraient la mer, piratant et détruisant parfois les flottes de la République, furent vaincus par le doge Pierre Orsoleo II (1000), qui prit le titre de duc de Dalmatie, mais le pays ne fut cependant complètement et définitivement soumis à la domination vénitienne qu'en 1409, quand il fut, par Ladislas, roi de Naples, cédé à Venise, qui y installa un gouvernement doux et bienfaisant, se proposant moins d'exercer une orgueilleuse domination que de se créer des sujets dévoués et bénévoles. C'est d'ailleurs aux souvenirs de ce bon gouvernement que nous devons l'affection quasi filiale, qui survit encore pour Venise sur la rive opposée de l'Adriatique.

Les Dalmates ou Esclavons furent toujours accueillis comme des frères par les Vénitiens, qui donnèrent leur nom à la principale promenade de leur ville. Les fidèles Dalmates furent appelés à la défense de la métropole quand, en 1797, la ruine de la République était proche ; et c'est seulement par suite de la pusillanimité des patriciens que ces vaillants sujets ne purent verser leur sang pour le salut de leur chère Venise. Ce n'est donc pas par habitude de l'obéissance servile, mais poussé par un sincère sentiment d'amour, que le peuple dalmate salua d'une voix étranglée par les larmes la fin de la République. Le gonfalon de Saint-Marc obtint des habitants de Péraste un tribut d'honneurs et de larmes tel que le drapeau d'aucun autre gouvernement aboli n'en a jamais obtenu.

Vers la moitié du XVe siècle, des hommes de la nation dalmate ou esclavone, pour réunir leurs compatriotes résidant dans les lagunes, et aussi parce qu'ils voulaient secourir les pauvres marins dalmates éprouvés par la maladie ou la vieillesse, et les porter après leur mort dans la tombe avec les honneurs religieux, décidèrent d'instituer une confrérie de bienfaisance sous le patronage des saints martyrs Georges et Triphon.

L'École fut reconnue par le Conseil des Dix le 19 mai 1451 (1) ; et la *Mariegola* (chap. III) que nous avons conservée (2) en rapporte le décret en ces termes :

« Entendue la dévote et humble supplique de *certains marins Esclavons habitants de cette cité bénie de Venise,* lesquels émus de pitié, connaissant et voyant un très grand nombre d'hommes de leur Nation, mortellement atteints ou malades, qui périssent de misère et de faim, n'ayant de secours ni de subside de personne de ce monde parce qu'*ils sont étrangers*... fut supplié par les dits Esclavons de pouvoir fonder à Venise une confrérie ou école dans les mêmes conditions que les autres petites écoles en l'honneur de Misser saint Georges et Misser saint Triphon dans l'église de

(1) Archives d'État, *Misti*, reg. XIV, c. 47, t°.
(2) Ibid. Provéditeurs du Commun. R. P. quartier de Castello, t. I, c. 579.

Misser saint Jean du Temple, moyennant laquelle les dits suppliants peuvent recevoir et avoir des aumônes pour le secours de leurs frères, et encore les dits frères peuvent quêter pour ensevelir leurs dits frères morts pour l'Amour de Dieu, et pouvoir mettre leurs dits corps dans les cercueils de la dite école. »

L'église de Saint-Jean du Temple, avec son couvent et son vaste jardin, avait appartenu aux Templiers jusqu'en 1312 ; à cette date, l'ordre ayant été aboli, elle passa aux chevaliers de Jérusalem, appelés ensuite chevaliers de Rhodes, puis chevaliers de Malte.

Les Dalmates, le 23 mai 1451, outre trois sépulcres, purent avoir dans l'église même, grâce à la piété de Lorenzo Marcello, prieur de l'ordre de Jérusalem, *le tombeau et lieu qui est sous le clocher pour fonder, élever et construire un autel,* où ils assisteraient aux divins offices ; et pour leurs assemblées ils obtinrent une petite maison à deux étages, jusqu'alors employée par les chevaliers de Jérusalem comme hôpital, sous la protection de sainte Catherine.

En échange, les Dalmates devaient faire une rente annuelle de quatre sequins, deux francs et une livre de cire à présenter au prieur des Chevaliers lors des fêtes de Saint-Georges (1).

Un siècle durant, dans l'humble maisonnette se déroula la vie modeste et active de la confrérie, dont, comme d'usage, nous trouvons un souvenir encore vivant dans les chapitres de la *Mariegola,* qui commence par une invocation à saint Georges, le guerrier martyr de Dioclétien, et à saint Triphon, le saint jeune homme, protecteur de la ville de Cattaro.

Il n'est pas fait mention du grand saint national Jérôme, qui naquit en 346 à Stridonia en Dalmatie, et après avoir voyagé en Italie, en Gaule et en Asie, avoir fait de nombreuses conversions et écrit une infinité d'ouvrages utiles, termina sa vie dans un

(1) Fl. Cornèr, *Eccl. ven.,* Venise, Pasquali, 1749.

couvent de Bethléem en 420. Son culte à Venise était le privilège d'autres églises et Écoles, et d'ailleurs les Dalmates eurent aussi l'idée, nous le verrons, de consacrer leur dévotion à leur saint par l'art immortel de Carpaccio.

Les coutumes des frères dalmates n'étaient pas différentes de celles des autres Écoles. Tous les ans, le dernier dimanche de juin, ils se réunissaient en chapitre général ; le samedi, veille de ce dimanche, ils assistaient aux offices solennels dans l'église de *Misser saint Jean du Temple ;* ils accomplissaient divers actes de charité, professaient en toutes leurs actions et paroles une profonde et amoureuse dévotion à l'*alme cité de Venise et à Misser le Doge*; acceptaient les confrères de toutes nations, à l'exception des Albanais, mais voulaient que la *Banca* ou présidence fût *toujours donnée à un Esclavon.*

A ces règles générales s'ajoutaient des règles particulières curieuses.

Par exemple, le 3 octobre 1459, on défendit d'offrir à quiconque, *religieux ou séculier, des meubles, cierges, flambeaux, tapisseries, rideaux, tapis, fusées, chandeliers,* exception faite pour les processions adonnées par *Notre Sérénissime Seigneurie à qui puissent pleuvoir continuellement du Ciel les célestes bénédictions, et qu'elle soit révérée des étrangers, crainte de ses ennemis, objet d'épouvante pour les rebelles.*

Nous trouvons ensuite une défense plus curieuse, en vertu de laquelle, aux fêtes solennelles de Saint-Georges et de Saint-Triphon, on ne pouvait pas *faire du feu ni de la cuisine, ni préparer à manger dans la maison de l'École, sous peine d'être chassé à jamais de l'École.*

Et les discussions avec les chevaliers de Jérusalem, commencées en 1504, ne sont pas moins intéressantes.

Les chevaliers émettaient la prétention que dans leur église, le jour de la fête de Saint-Jean, les Esclavons ne missent pas devant l'autel, qui leur avait été accordé, un bureau pour distri-



LA CROIX DE SAINT-GEORGES DES ESCLAVONS.

(Voir Page 157.)



VITTORE CARPACCIO. — LA VOCATION DE MATHIEU (ORATOIRE DES ESCLAVONS, VENISE).
(*Voir Page 161*)

buer le pain et la chandelle, *chose qui déshonore l'église,* et que le même jour on n'ouvrît pas l'École des Esclavons. La chose parut aux Dalmates *contre l'honneur de Dieu et encore avec grand dommage pour les pauvres de l'École, parce qu'ils ne peuvent recevoir pain et chandelle qui sont aumônes, dont sont secourus les pauvres et l'École.*

Aussi eurent-ils recours aux magistrats. Ceux-ci décidèrent d'abord que les Esclavons n'ouvriraient pas l'École, mais pourraient mettre leur banc dans l'église aux fêtes de Saint-Jean ; puis, en 1506, ils décidèrent au contraire que l'église, en ce jour solennel, ne devait être encombrée d'aucune façon, mais que les Dalmates, tout en n'ouvrant pas l'École, pourraient placer devant leur porte un bureau pour la distribution du pain et des chandelles.

L'École cependant devenait prospère, s'ornait d'objets précieux, et, en 1502, la *Mariegola* parle d'une relique de saint Georges, qui avait appartenu au patriarche de Jérusalem, et qui avait été rapportée de Coronée à Venise par le patricien Paul Valaresso, qui en avait fait cadeau aux Esclavons. Le présent vénéré fut provisoirement déposé dans l'église de Saint-Ange, dans la paroisse de laquelle demeurait Valaresso, et l'École dalmate, avec *un grand concours de prêtres, de trompettes et de fifres,* alla processionnellement chercher la relique sacrée, qui fut ensuite placée auprès de l'admirable croix, qu'on a conservée et qu'on expose encore aux jours de fête.

Le bon état de leurs finances incita bientôt les confrères à orner l'École de tableaux représentant la vie de leurs saints, et l'on fit la commande à Carpaccio, parce qu'il n'y avait alors à Venise aucun artiste dalmate, qui fût capable de mener à bien une œuvre de cette importance (1).

(1) Cependant il ne manqua pas, parmi les Dalmates, de talents distingués dans l'art de la peinture. Nous avons gardé le souvenir de Nicolas de Zara et de nombre de miniaturistes, et l'un d'eux, dont le nom ne nous a pas été conservé, mais qui était natif de Cattaro, orna de miniatures un manuscrit qui est à la Bibliothèque Marciana. Au temps de Carpaccio, un certain peintre Zuccato était *gastaldo* de l'École, et l'on peut croire que c'était ce Sébastien Zuccato, qui est l'auteur d'une mauvaise peinture du Musée Civique et qui a passé, sans raison, pour le premier maître du Titien à Venise. Comme on ne connaît pas exactement la patrie de ce Sébastien, que les uns le font naître dans la Valteline, les

La *Mariegola* n'en parle pas, mais il est certain qu'en 1502 l'École s'ornait du premier tableau de Carpaccio. Cependant l'École, un demi-siècle plus tard environ, était si délabrée qu'on dut décider d'en élever une neuve avec une façade de marbre ; elle fut achevée en 1551, comme l'indique l'inscription gravée à l'extérieur :

Collabentem nimia vetustate Ædem divo Georgio dicatam Collegium Illyriorum Pietate et Animi Magnitudine Insignium Suo Nitori a Fundamentis Restituit MDLI.

L'oratoire, construit d'après le dessin de Jean de Zon, principal des maçons de l'Arsenal (1), apparaît à l'extrémité du bâtiment de Saint-Antonin avec son élégante perspective, bornée à gauche par le canal, à droite par une place dans la rue des *Friulani*. Sur la porte d'entrée est sculptée une frise, avec deux dauphins liés par la queue; au-dessus de la frise, deux bas-reliefs placés l'un sur l'autre. L'auteur du premier, qui se trouve sur la façade de l'ancien hôpital et représente la Vierge, entre saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, est inconnu. Le bas-relief inférieur, représentant saint Georges qui tue le dragon, fut sculpté par Pierre de Salò, l'un des meilleurs élèves de Sansovino (2).

autres à Trévise, il n'est pas impossible que des documents nouveaux nous révèlent que ce dalmate Zuccato est véritablement le chef de la fameuse famille des mosaïstes. Deux peintres dalmates, les frères Miroseo, François (mort en 1535) et Grégoire (mort en 1539), fils de Luca de Sebenico, habitaient dans le quartier de Sainte-Sophie. Parmi les *gastaldi* de l'École des Esclavons, nous trouvons encore le miniaturiste François de Dominicis, qui tenait boutique à Saint-Julien, à l'enseigne du *Temps*. Il était parent d'un autre peintre dalmate, Étienne Cernotto de l'île d'Arbe, mort avant 1543, qui peignit au Palais des Camerlingues. Le plus célèbre de tous les dalmates fut André Meldola, dit l'Esclavon. On l'a cru natif de Sebenico, mais son testament, récemment découvert, nous apprend qu'il était né à Zara. Moschini, confondant l'Esclavon avec un autre peintre dalmate, André de Curzola, place sa mort en 1582. Les Nécrologes nous disent au contraire qu'André Esclavon mourut le 1er décembre 1561 du *mal de mazzucco* (méningite). Vers la fin du Cinquecento, un autre peintre dalmate de quelque réputation fut Matteo Ponzone, qui fit, sur la commande de l'École et pour l'autel des Esclavons à Saint-Jean du Temple, un tableau représentant saint Georges à cheval, qu'on voit à la Madonna dell'Orto.

(1) Le contrat de maître Jean de Zon pour la façade de l'oratoire des Dalmates fut publié par Gualandi dans la *Mem. risg. le belle arti*, ser. III, p. 79, Bologne, 1842. Les *tailleurs de pierre*, sous la direction de maître *Jean*, sont tous de Rovigno. De Zon fut aussi, en 1563, l'auteur du modèle pour la restauration de l'église de l'île de Saint-Second. Sa tombe était dans l'église de Saint-Dominique à Venise. Cfr. Cicogna, *Iscr.*, t. I, p. 143.

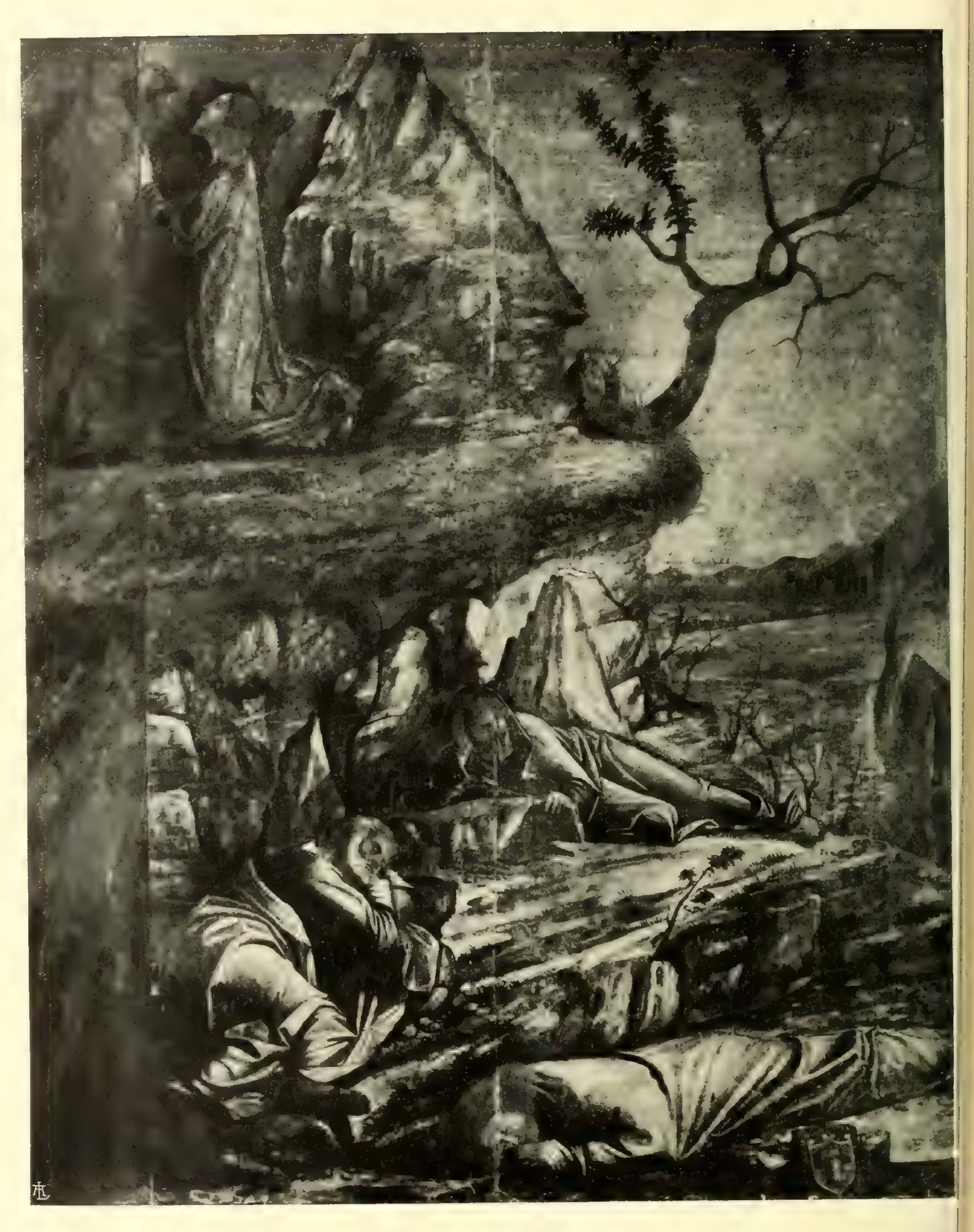
(2) L'*acordo del San Zarzi de marmoro con piero da Sallo*, à la date du 8 mars 1551, fut publié par Gualandi dans les *Mémoires* cit. ser. III, p. 81. Le sculpteur s'oblige à livrer l'œuvre achevée *dans le délai d'un an, c'est-à-dire le* 30 *mars* 1552.



LES DEUX BAS-RELIEFS SUR LA FAÇADE DE L'ORATOIRE DES ESCLAVONS. (*Voir Page 158.*)



L'ORATOIRE DE L'ÉCOLE DES ESCLAVONS, CONSTRUIT EN 1551. (*Voir Page 158.*)



VITTORE CARPACCIO. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS (ORATOIRE DES ESCLAVONS, VENISE

(*Voir Page 161.*)

Pour la reconstruction, l'architecte doit s'être servi des anciens murs d'enceinte.

La forme extérieure de l'ancienne École, détruite en 1551, nous est donnée par le plan très clair de De Barbaris, et présente beaucoup de ressemblance avec l'édifice qu'on voit dans le tableau de *Saint Jérôme avec le lion* de Carpaccio. Le fond y représente évidemment l'église, le couvent, les jardins des chevaliers de Jérusalem, et l'École voisine des Esclavons, ou ancien hôpital des Esclavons, qui comprenait la salle de l'hôtel au premier étage, avec un escalier et un corridor particulier au rez-de-chaussée.

Seulement, le portique qui, dans le tableau de Carpaccio, s'aperçoit dans la perspective de l'École, ne se trouve pas dans le plan de De Barbaris, où l'édifice apparaît avec une porte dans le milieu, deux fenêtres grillées sur les côtés; à l'étage supérieur, deux fenêtres peu éloignées l'une de l'autre, et un œil placé presque sous la gouttière. Peut-être était-ce pour éviter les regards curieux des habitants des nombreuses maisons d'alentour qu'il n'y avait pas d'ouvertures au mur sur la rue des *Friulani,* alors qu'il y en avait du côté de l'eau qui avaient vue sur le jardin du couvent de Saint-Laurent, au delà du canal.

Cependant, pas plus dans l'édifice actuel que dans les représentations graphiques, nous ne pouvons trouver trace de cette antique École que Carpaccio connut et orna.

L'escalier actuel, appuyé à la vieille muraille sur le canal, est construit dans une étroite cage, et va encore en se rétrécissant vers le haut de façon à laisser passer à peine une personne. Il est évident que cet escalier fut sacrifié de la sorte pour profiter du vieux mur et donner une nouvelle disposition aux pièces intérieures, mais un autre escalier plus commode devait exister primitivement. En effet, si l'on regarde la muraille sur la rue des *Friulani,* on voit près du coin, dans le bas, une porte avec un élégant chambranle du Quattrocento, orné d'un joli bas-relief représentant saint Jean, protecteur de l'ordre de Jérusalem. C'était là indubi-

tablement autrefois l'entrée de l'escalier, construit dans un passage formé du mur postérieur de l'École et d'une muraille du rez-de-chaussée.

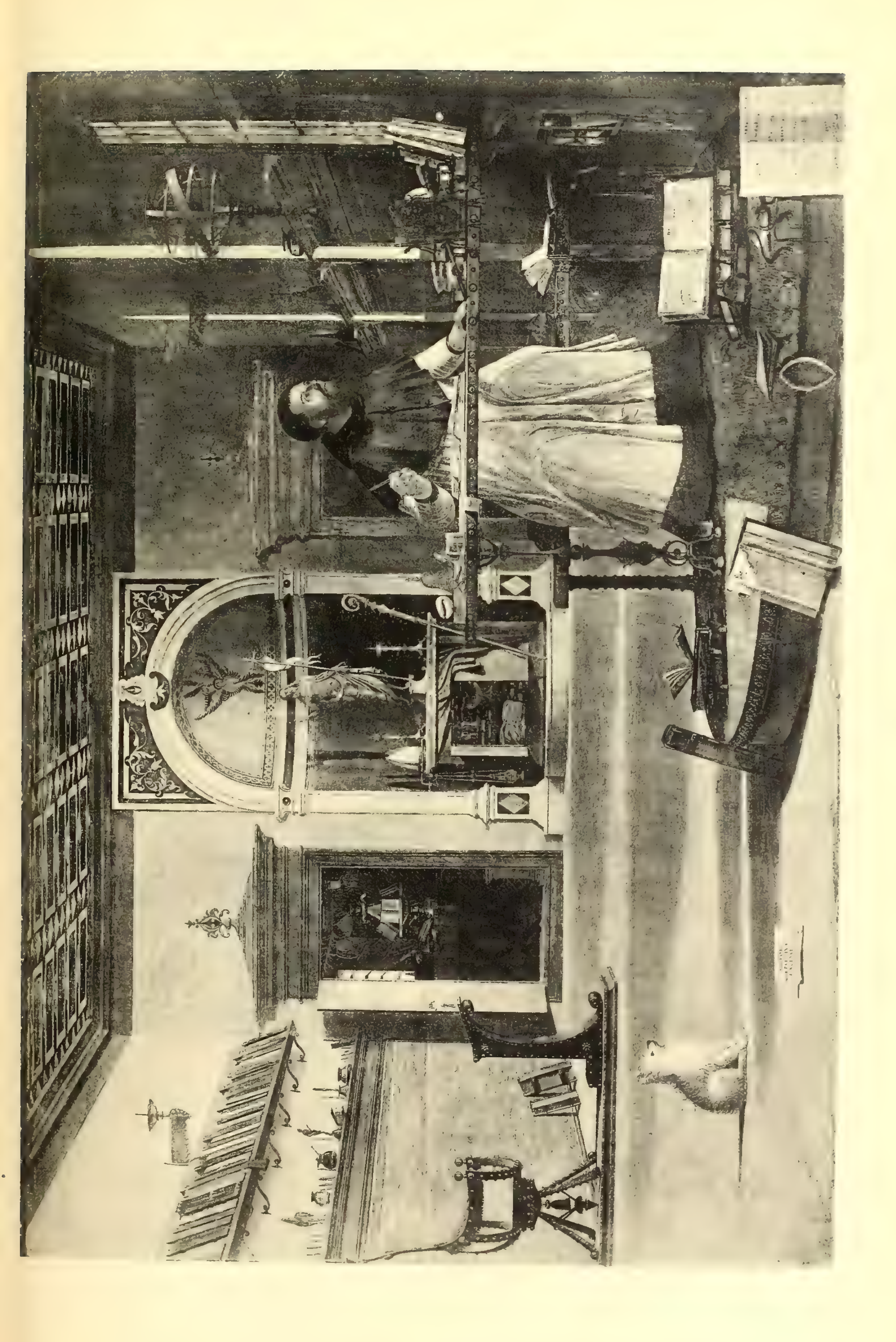
La salle du rez-de-chaussée, faiblement éclairée par deux fenêtres grillées, devait contenir au milieu la tombe à ras de terre des confrères, et dans le fond, contre la muraille, derrière laquelle était le passage du vieil escalier détruit, devait s'élever l'autel, où se célébraient les messes pour les défunts. A droite, si l'on regarde l'autel, s'ouvrait une porte qui conduisait à l'escalier ; à gauche, une autre porte donnait accès à une soupente sous l'escalier. C'était là probablement le lieu caché où les fidèles, malgré l'interdiction spéciale, faisaient leur cuisine.

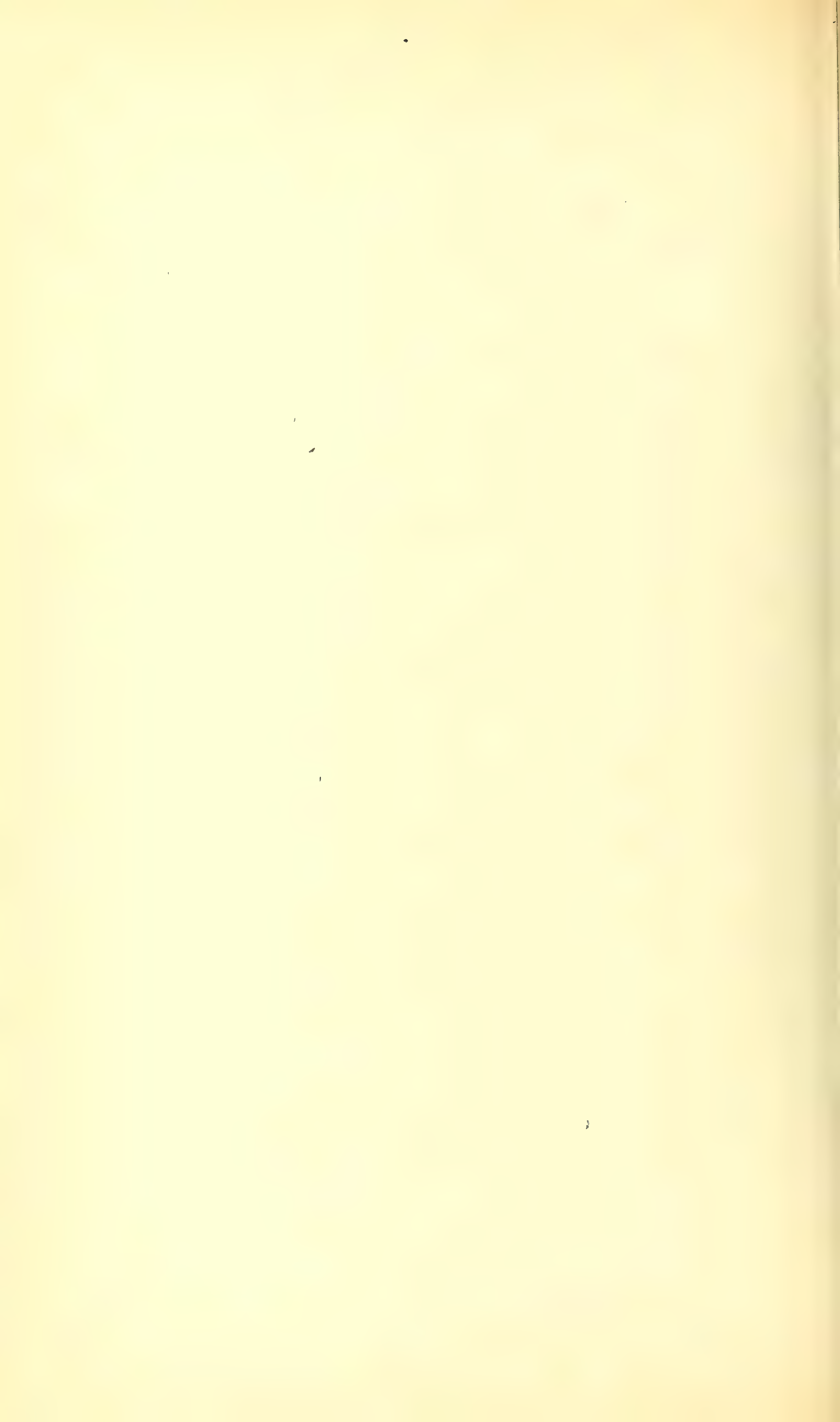
Dans la reconstruction de 1551, par la destruction de l'ancien escalier et la construction du nouveau du côté du canal, on gagna beaucoup d'espace, qui fut employé en partie pour construire la sacristie. On agrandit alors également les fenêtres du nouvel oratoire au rez-de-chaussée, où l'on transporta les tableaux de Carpaccio, les disposant dans l'ordre où on les admire aujourd'hui. A considérer leurs dimensions et l'ordre des compositions, on se rend compte aisément qu'ils ne furent pas exécutés pour ce nouvel oratoire, ni pour être placés dans l'ordre actuel. Pour comprendre l'œuvre de Carpaccio, qui resplendit d'un rare génie décoratif, il faut étudier non chaque tableau en particulier, mais l'effet complexe du cycle entier. Il est donc nécessaire de remettre les tableaux à leur place primitive, en observant surtout de quel côté arrivait la lumière, car c'est d'après elle surtout que les peintres vénitiens ordonnaient la disposition de leurs personnages.

Les tableaux exécutés par Carpaccio pour l'ancienne École furent placés au premier étage dans la salle de l'hôtel, éclairée par les deux fenêtres de la façade et les deux autres qui avaient vue sur le canal. L'autel s'élevait contre le mur du côté de la rue des *Friulani* et dans le fond la muraille était nue, cachant l'escalier qui continuait jusqu'au premier.



VITTORE CARPACCIO. — SAINT GÉROME DANS SON ORATOIRE





Pour remettre les peintures à leur place primitive, la chronologie nous sera d'un grand secours.

Sur le tableau *la Vocation de Mathieu,* est inscrite la date de 1502, et sur le chambranle de la porte de la boutique de Mathieu est représenté un blason répété dans l'autre tableau, *le Christ au jardin.* Il n'est pas improbable que, en 1502, un confrère du nom de Mathieu, dont le nom de famille ne nous est appris ni par le blason ni par les documents, ait donné ces deux tableaux à l'École. Ils étaient probablement placés à droite et à gauche de l'autel, éclairés par les deux fenêtres de la façade. *La Vocation* était *in cornu Evangelii* et *le Christ au jardin, in cornu Epistolae.*

Est-ce que ce furent ces tableaux qui incitèrent les confrères à charger Carpaccio d'orner les autres murailles ? On peut le croire raisonnablement, et d'autre part il n'est pas douteux que les autres tableaux aient été commandés à intervalles, suivant que les ressources financières de l'École le permettaient. Et dans cette même année 1502, sur la paroi de la façade éclairée par les deux fenêtres latérales du canal, fut placé le tableau de *la Mort de saint Jérôme,* auprès duquel on mit plus tard, l'un à droite, l'autre à gauche, *Saint Jérôme et le lion* et *le Cabinet de saint Jérôme.*

Puis les commandes doivent avoir été faites au peintre à de longues années d'intervalle, et c'est dans ces intervalles que nous devons placer les tableaux sans date. Nous savons avec certitude que *la Vocation de Mathieu, le Christ au jardin* et *la Mort de saint Jérôme* sont de l'année 1502, et que *Saint Jérôme et le lion* est de 1503. Mais, en 1504, Carpaccio, avec l'aide de ses élèves, donnait tous ses soins aux tableaux de l'École des Albanais, d'où il résulte que, comme il lui restait peu de temps disponible, ce n'est guère qu'en 1505 qu'il dut pouvoir achever le tableau de *Saint Jérôme dans son cabinet.*

Les tableaux de l'histoire de saint Georges ne portent pas de date. Sur les deux premiers, *Saint Georges et le dragon* et *le Triomphe de saint Georges,* il y a deux cartouches blancs qui con-

tenaient peut-être une inscription, dont il ne reste pas trace. Dans le *Saint Georges baptisant les Gentils,* on distingue à peine, écrits sur le tableau et non marqués sur le petit cartouche d'usage, des chiffres, où Cavalcaselle lit l'année 1508, et d'autres 1511. Mais la date, perdue dans un coin du tableau, doit être apocryphe, car Carpaccio, lorsqu'il ne plaçait pas dans ses œuvres le petit cartouche habituel, avait soin de mettre le nom et l'année sur quelque partie de l'architecture représentée dans la peinture, par exemple sur l'appui d'une fenêtre, comme dans le tableau de Francfort. Il n'y a qu'une exception à cette règle, dans *le Lion de Saint-Marc,* où cependant le nom, bien qu'il n'y ait pas de cartouche et qu'il ne soit inscrit sur aucun motif d'architecture, est écrit en ligne serpentine et se détache parmi les plantes d'un jardin.

Suivant nos indications, sans ajouter foi à la date inscrite sur le tableau, nous croyons que le *Saint Georges tuant le dragon* a été achevé en 1505 et placé sur la paroi vis-à-vis de l'autel, entre les deux ouvertures qui regardent le canal. Les deux autres fenêtres éclairaient la peinture.

Sur le quatrième mur, dans le coin à gauche du spectateur, s'ouvrait la porte de l'escalier, et du chambranle de cette porte partait probablement la rangée des autres tableaux, dans cet ordre : *le Triomphe de saint Georges, Saint Georges baptisant les Gentils, le Miracle de saint Triphon.*

Ces deux derniers se trouvent aujourd'hui disposés symétriquement l'un à droite, l'autre à gauche de l'autel, mais ce n'est certainement pas là la disposition voulue par le peintre, car les deux escaliers représentés dans les deux tableaux vont maintenant dans la même direction, au lieu d'être, comme cela se produit toujours dans la conception décorative du peintre, dans des sens opposés et divergents. C'est pourquoi les deux tableaux devaient se faire suite l'un à l'autre.

Dans le dernier tableau de saint Triphon nous apparaît un



VITTORE CARPACCIO. — SAINT JÉROME APPRIVOISE LE LION (ORATOIRE DES ESCLAVONS, VENISE).

(*Voir Pages 159-161.*)



VITTORE CARPACCIO. — LES FUNÉRAILLES DE SAINT JÉROME (ORATOIRE DES ESCLAVONS).

(Voir Page 161.)

groupe de portraits de confrères, les seuls qui seraient vêtus d'habits vénitiens du temps au milieu de tous les autres personnages de laïcs en costume oriental. A cette toile, qui représentait aussi les chefs de l'École, était certainement réservée la place d'honneur, à droite de l'autel, *in cornu Evangelii,* ce qui confirme nos conjectures touchant la disposition des tableaux.





CHAPITRE VII

LES TABLEAUX DE CARPACCIO DANS LE NOUVEL ORATOIRE DES ESCLAVONS

DESCRIPTION DE L'ORATOIRE DES ESCLAVONS. || LES TABLEAUX DE CARPACCIO : SOURCES ET DESCRIPTIONS. || RÉALISME ET POÉSIE.

La nouvelle École ayant été achevée en 1551, les tableaux furent transportés de la salle de l'hôtel du premier étage au rez-de-chaussée et placés dans un ordre tout différent, la disposition des murailles étant différente.

Ici, l'autel s'élève vis-à-vis la porte d'entrée et tout autour la partie inférieure est doublée d'une cloison en noyer : les tableaux qui remplissent l'espace de l'entablement au plafond sont hauts de 1 m. 41. Les piliers de bois cannelés qui divisent les tableaux et la corniche qui court autour du plafond sont d'un style pur et élégant, ce qui donne à penser qu'ils sont d'une époque antérieure, car la décadence de l'art commençait au temps où fut refait l'édifice, et qu'ils ont été eux aussi transportés là de l'hôtel du premier étage en même temps que les tableaux de Carpaccio.

Marc Boschini, dans les *Ricche Minere,* écrivait qu'à l'École des Esclavons il y avait « neuf tableaux de Victor Carpaccio, les uns peignant la vie de saint Jérôme, les autres la vie de saint Georges, et un *Christ au jardin,* œuvres précieuses exécutées de 1502 à 1507 ».

De nos jours, la chapelle des Esclavons et les tableaux de Carpaccio ont donné à Ruskin l'occasion d'écrire une étude des plus intéressante (1).

(1) St. Mark's Rest, The School of the Slaves. Kent, 1877.

Voici comment, avec sa finesse originale, Ruskin décrit l'oratoire de cette École, qui est encore intact, respecté de l'irrespectueux modernisme, et dont la vue reporte la pensée à la vie de l'ancien temps : « En entrant nous nous trouvons dans une petite pièce, qui a à peu près les dimensions de la salle commune d'une auberge anglaise de l'ancien temps ; peut-être le plafond est-il un peu plus haut ; il est fait de fortes travées horizontales, étroites et nombreuses pour donner une impression de richesse ; elles sont peintes et dorées plutôt somptueusement de nos jours, mais elles doivent l'avoir toujours été au-dessus des dessins que l'on aperçoit. A l'extrémité de la salle est l'autel ; aux deux côtés, deux portes qui conduisent l'une à la sacristie, l'autre à l'escalier qui mène à la chapelle qui est au-dessus. Tout le reste, simple muraille unie, recouverte aux deux tiers d'une cloison d'environ huit pieds, qui laisse à nu un tiers environ de la hauteur, a donc besoin d'une décoration. A cette humble nécessité, vous le voyez, il a été pourvu modestement par des peintures de la hauteur voulue, larges ou étroites, selon le sujet. Il y en a dix en tout, ou onze en comptant aussi la pale de l'autel ; neuf d'entre elles méritent notre attention. En fait de décoration, je ne saurais dire que le but est vraiment atteint. Un tapissier parisien de nos jours ou un brave étudiant de Kensington aurait fait en quelques heures quelque chose de mieux ; tout au plus peut-on dire que la salle a un air agréable, et chaud notamment ; car les tableaux donnent l'impression, comme vous pourrez vous-mêmes l'éprouver, d'une douce lumière de couchant sur les murs, ou de la clarté de la braise ravivée dans la cheminée du paisible salon où l'on attend au crépuscule un ami cher ».

L'illustre critique anglais admire ensuite, avec son collaborateur James Reddie Anderson, les œuvres de Carpaccio et il les décrit avec un enthousiasme justifié. Mais trop souvent la métaphysique nébuleuse et l'esprit un peu lourd enlèvent de leur valeur à la profondeur et à la vérité des jugements des deux cri-

tiques, qui cherchent dans les tableaux du peintre les conceptions évangéliques, l'idéal de l'humaine perfection, et les symboles de la vocation chrétienne. Assurément Carpaccio n'aurait rien compris à ces subtilités évangéliques. Il puisait d'un cœur simple son inspiration dans la nature, sans se soucier de la philosophie, qui a bien d'autres domaines ouverts devant elle, sans aller envahir ceux de l'art.

Les tableaux enlevés de l'ancienne salle de l'hôtel se trouvent disposés dans un ordre différent dans le nouvel oratoire.

Sur l'autel, la vieille table, abîmée et délabrée, fut remplacée par un tableau qui représente une Madone entourée d'anges, attribuée à tort à Vincent Catena. En face, le mur de la porte d'entrée est vide, mais autrefois il était orné de cette Madone, qui fut ensuite placée sur l'autel, et d'un petit tableau, œuvre d'un inconnu, qui est perdu et représentait *Saint Georges et le dragon.*

Des tableaux de Carpaccio, le premier à droite, à côté de l'autel, représente *Saint Georges baptisant les Gentils* (larg. 2 m. 73) ; et après la porte qui conduit à l'étage supérieur il y a dans l'angle du mur une médiocre peinture oblongue, une *Résurrection du Christ* attribuée à Aliense, mais qu'il faut plutôt attribuer à Palma le jeune.

Après cette peinture, placée là uniquement pour ne pas laisser un espace vide, se déroulent sur le mur les deux tableaux de Carpaccio : *Saint Georges et le dragon* (larg. 3 m. 50) et *le Triomphe de saint Georges* (larg. 3 m. 54). A gauche de l'autel : *Saint Triphon et le basilic* (larg. 2 m. 86), puis la porte de la sacristie, puis, sur la paroi latérale : *la Vocation de Mathieu* et *Jésus au Jardin,* et enfin l'un à la suite de l'autre : *Saint Jérôme avec le Lion* (larg. 2 m. 06), *la Mort de saint Jérôme* (larg. 2 m. 11) et *le Cabinet de saint Jérôme* (larg. 2 m. 87). Ce tableau, qui représente saint Jérôme encore jeune dans son cabinet, devrait logiquement être le premier, et, au contraire, il arrive le dernier après celui de la mort du saint. Ruskin

et Anderson ne croient pas que cet ordre soit le fait du hasard, car ils voient dans ce tableau la représentation de la vie de Jérôme au ciel, l'artiste ayant voulu faire du saint le symbole de la parfaite domination de l'esprit et montrer que les légitimes désirs de l'esprit étaient exaucés.

Il se peut que les tableaux aient été placés dans cet ordre par suite de nécessités matérielles ou par inadvertance, mais on doit ajouter que la représentation de saint Jérôme dans son cabinet après la mort et les funérailles était une espèce de tradition artistique. Nous en avons en effet d'autres exemples. Dans la prédelle d'un tableau de l'école florentine du Quattrocento, sont d'abord représentées *les Funérailles de saint Jérôme*, puis, à la suite, *le Saint dans son cabinet.*

Considérons maintenant plus attentivement les œuvres de Carpaccio dans leur ordre chronologique.

Dans *la Vocation de Mathieu* apparaît le publicain vêtu d'un riche habit de brocart à fleurs qui, quittant son comptoir, s'approche de Jésus, au milieu des disciples, et lui presse la main, avec cette humble expression d'obéissance dont parle l'ancien vulgarisateur de la légende de Voragine : « cette promptitude dans l'obéissance qui, aussitôt que le Christ l'appela, fit qu'il quitta immédiatement son comptoir et, sans crainte de ses maîtres, laissa inachevés les comptes et la perception des impôts et vint se mettre aux côtés du Christ ». L'artiste qui, accueillant dans son âme la dévote légende, sait donner au visage de l'apôtre une si profonde expression religieuse, est aussi un observateur attentif de la vie vénitienne, qui nous montre, curieux détail, l'intérieur d'une boutique de changeur. Les changeurs (campsores) eurent à Venise des *tables* ou comptoirs de change (banco) jusqu'au Trecento, mais, après cette époque, il est question aussi du *bancherius de scripta,* ou véritable banquier, et dès lors l'épithète de banquiers (*del banco*) commence à être accolée aux noms propres des nobles citadins qui exerçaient cette profession.



L'APÔTRE DORMANT (DESSIN DU LOUVRE). (*Voir Page 170.*)



LES FUNÉRAILLES DE SAINT JÉRÔME. SAINT JÉRÔME DANS SON CABINET.
PRÉDELLE D'UN TABLEAU DE L'ÉCOLE FLORENTINE (XVe SIÈCLE). (*Voir Page 168.*)



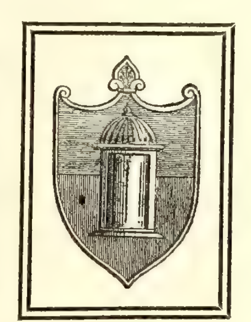
LE CONCERT MUSICAL (GALERIE HARNACH, VIENNE).

(*Voir Page* 178.)

MOINES PRIANT (DÉTAIL DU TABLEAU DE CARPACCIO : « Les Funérailles de Saint Jérôme »).

(*Voir Page* 173.)

A droite du spectateur s'élève dans le fond une tour massive, qui s'ouvre dans le bas en arche, sorte de porte de ville fortifiée, dont on a encore des exemples en Vénétie. A gauche, entre deux piliers qui forment le seuil, on aperçoit l'intérieur de la boutique du banquier. Le mur est tendu en bas d'une étoffe ; plus loin sont des rayons avec des étiquettes indiquant les dossiers, et en haut un petit meuble, appelé dans les documents *restello*, garni de clous où l'on suspendait les papiers. Sur le comptoir qui se prolonge entre les deux chambranles jusque sur la rue, est étendu un riche tapis, sur lequel est posée une sorte de palette, qui servait à réunir en tas les monnaies avant de les mettre dans les petits sacs. Sur l'un des chambranles du seuil est peint le blason du donateur, répété dans l'autre tableau *le Christ au Jardin*. Quoique les couleurs soient très pâles, on peut voir l'écu parti de rouge et d'azur avec une lanterne d'or aux vitres blanches.



Tout le tableau est dessiné avec une science et un soin amoureux qu'on ne retrouve pas dans l'autre tableau, *le Christ au Jardin des Oliviers*, où la chaleur du coloris ne compense pas la pauvreté de la forme. Le personnage de l'apôtre, étendu la face contre terre au premier plan, est particulièrement mal venu ; il est évidemment inspiré d'un tableau qui a trouvé beaucoup d'imitateurs, la prédelle d'autel du Ferrarais Hercule Roberti (1450-1496), qui était autrefois à l'église de Saint-Jean in Monte à Bologne et qui est aujourd'hui à la galerie de Dresde. Si Carpaccio n'a pas vu l'original de Roberti, il doit en avoir vu du moins une copie ou un dessin, car la composition du *Christ au Jardin* de Saint-Georges des Esclavons est toute semblable à celle de l'artiste de Ferrare, surtout pour l'apôtre étendu la face contre terre. Dans le hardi et très heureux raccourci de Roberti, l'effet est un peu atténué par la position de la tête, qui a la figure cachée et ne laisse voir que les cheveux ; aussi, dans la copie de ce tableau qui est aujourd'hui

à la galerie de Ravenne, l'auteur a voulu corriger le défaut du modèle, et l'apôtre qui dort étendu incline un peu la tête, en laissant voir le visage. La même attitude est encore reproduite dans un très beau dessin du Louvre, attribué à tort à Léonard de Vinci, où pour le reste l'apôtre dormant est représenté dans une position identique à celle du tableau original de Roberti. Ce dessin aux plis mous et arrondis n'est ni de Léonard ni de Roberti, dont la caractéristique est le pli dur et raide ; il doit être d'un peintre bolonais inconnu. Le dessin fut probablement connu de Carpaccio qui l'imita mal, transformant dans son tableau la liberté hardie du raccourci en une rigidité cadavérique. Le tempérament de l'artiste vénitien manquait d'une certaine virtuosité dans le dessin. De même le personnage du Sauveur est sec ; le paysage guindé et froidement minutieux n'est pas dessiné d'une main plus franche, et notamment l'arbre raide qui s'élève au milieu du mont, et dont les feuilles partent des branches à la manière d'arêtes de poisson. Les deux autres apôtres, plongés dans le sommeil, sont d'une forme plus libre et plus souple.

L'histoire de saint Jérôme peinte par Carpaccio commence par l'épisode, raconté par Voragine, du lion blessé à la jambe par une épine, qui se traîne pour se faire guérir auprès du saint miséricordieux, dont il devient ensuite le fidèle compagnon. La scène est dans le jardin d'un couvent vénitien, mais, pour nous avertir que Jérôme se trouvait à cette époque à Bethléem, l'artiste a consciencieusement placé dans un coin au fond ses grêles palmiers habituels.

Sur des arcades s'élève un haut édifice aux fenêtres en arc pointu, avec ces appuis de bois si caractéristiques du moyen âge. Un autre long bâtiment s'y appuie plus bas avec un mur nu, interrompu, presque sous la gouttière, de petites fenêtres carrées, défendues par des barreaux qui devaient être ceux des cellules des moines. Si l'on jette les yeux sur le plan de De Barbaris à l'endroit où est représenté l'hôpital de Sainte-Catherine, cédé aux

Esclavons, on s'aperçoit que sa forme est identique à celle de l'édifice le plus élevé représenté par Carpaccio, qui s'est contenté d'y ajouter les arceaux du rez-de-chaussée. Et l'église voisine de Saint-Jean du Temple, dessinée par De Barbaris, est aussi la même église que Carpaccio a peinte dans son tableau à gauche du spectateur.

C'était une aimable coutume de ces artistes, naïfs et véridiques, de montrer dans les fonds de leurs tableaux les pays et les cités qui devaient recevoir leurs œuvres, les lieux de naissance ou de prédilection de ceux qui leur avaient commandé le tableau.

Sur le mur latéral de l'église, soigneusement dessinée par notre peintre, nous avons un document précieux de l'architecture sacrée vénitienne du moyen âge, qui n'est pas encore abîmé par les innovations postérieures.

Au-dessus de la porte, tapissée de lierre, apparaît, peinte à la fresque, une figure de Père Éternel bénissant; entre les petits arcs de la corniche il y a des têtes de saints, et plus haut, sur le morceau de mur de la nef médiane, qui est à hauteur du toit, une file de saints en pied. Sur les toits, parmi les tuiles, croissent abondamment de ces plantes parasites d'un pittoresque effet (*sempervivum tectorum, sedum rubens*) que les modernes, moins poétiques mais plus pratiques, ont détruites, pour qu'elles n'abîment pas le monument. De la façade qu'on voit de biais, on aperçoit un de ces longs et spacieux portiques, semblables à ceux de Saint-Jacques de Rialto, sous lesquels se trouvaient les tombeaux et où s'installaient les marchands d'objets de dévotion (1).

A gauche, si l'on regarde le couvent de Saint-Jérôme, s'élèvent d'autres constructions affectées à un usage agricole.

Dans la paix solennelle du monastère, l'apparition du lion, hôte imprévu et terrible, jette l'épouvante. Au premier plan, les

(1) Jusque vers le milieu du Cinquecento, Cristophe Busnadici, dit *Cristophe de Médailles*, avait un comptoir sous le portique de Saint-Jacques de Rialto.

moines saisis de terreur, levant les bras, les vêtements en désordre, s'échappent dans une fuite précipitée. En vain le saint vieillard, le visage serein, appuyé sur sa béquille, tente de les rassurer et de les rappeler, en vain le lion lui-même lève sa jambe blessée, inclinant la tête d'un air de bonhomie et de componction presque comique. Plus calmes et plus tranquilles restent certaines petites figures d'hommes, éparses dans le fond. La fuite désordonnée des moines suggère à l'esprit protestant de Ruskin ces considérations spirituelles :

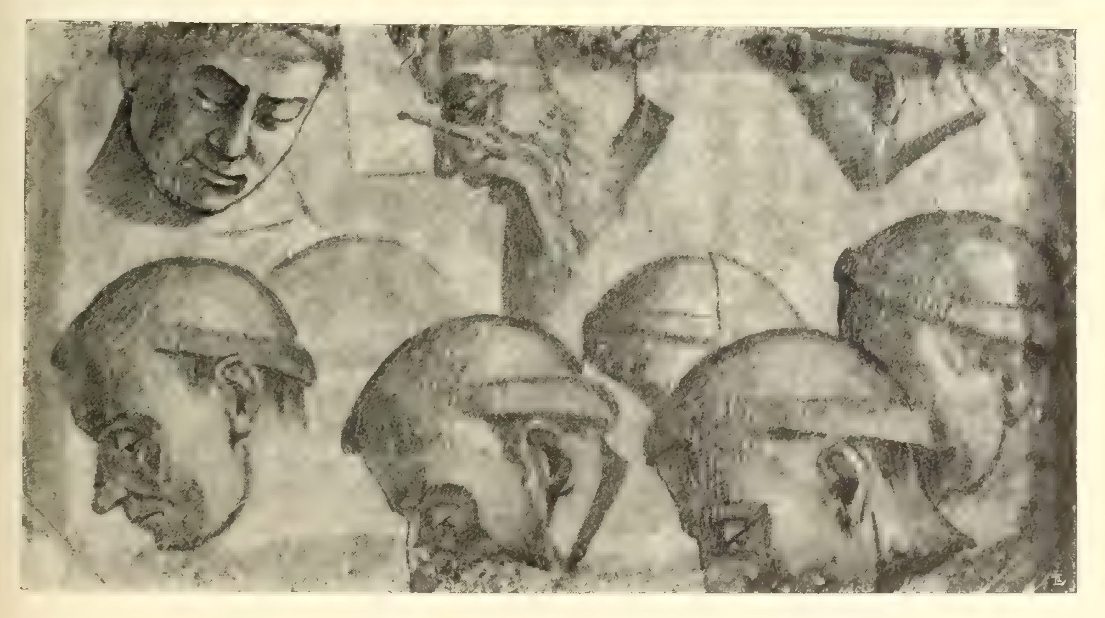
« Quelle image de la vie monastique nous présente ici, volontairement ou involontairement, un homme doué de la plus pénétrante intelligence! Que tous ces moines, à la vue du lion, aient été saisis de terreur,... quel curieux document de la pusillanimité du monachisme ! Voici des gens dont la profession est de préférer le ciel à la terre, et qui se préparent à la mort, la considérant comme la compensation de toutes les abnégations d'ici-bas ; et voyez comment ils accueillent la première occasion qui leur en est offerte ! »

De même que l'expression de peur est admirablement rendue, la peinture et le modelé sont excellents à tous égards; par la sobriété et l'harmonie du coloris, par le soin et la sûreté du dessin. Malgré les ridicules moines atterrés et fuyants, un air de sérénité séduisante est répandu sur toute la scène.

Dans le tableau suivant, représentant la mort du saint, nous sommes dans le couvent même, mais le peintre a pris son point de vue du spacieux portique qui s'avance dans la perspective de l'église, de sorte qu'on voit un autre côté du jardin et des édifices. Au beau palmier qui s'élève au milieu de la cour est attaché par une chaîne un animal rare ; à gauche, les maisons affectées à un usage agricole; à droite, le couvent. Au premier plan, ont lieu sous le portique les obsèques du saint. Le cadavre, desséché, a cette rigidité que Carpaccio sait rendre comme personne. Il gît au milieu, étendu à terre, couché sur le dos, la tête appuyée sur une



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN POUR UNE FIGURE DE MOINE DES « Funérailles de Saint Jérôme » (AUX UFFIZI, FLORENCE).
(*Voir Page 173.*)



DESSIN DE TÊTES DE MOINE PRIANT (AUX UFFIZI, FLORENCE).
(*Voir Page 173.*)



ALVISE DONATO. — DÉTAIL DU TABLEAU : « Le Crucifiement « (ACADÉMIE DE VENISE).
(*Voir Page 184.*)



LE TEMPLE DIT DE SALOMON, A JÉRUSALEM.
D'après une photographie (*Voir Page 183.*)

pierre. Autour de lui, agenouillés, vêtus de blanc et de bleu, se tiennent les moines en prières ; l'un d'eux, auprès de la tête du saint, lit les prières des morts. Un peintre de l'ancienne école aurait fait réciter l'office des morts par un moine sec, aux grands yeux languissants, perdu dans une mystique contemplation. Au contraire, un humble petit frère avec des lunettes sur le nez, tel est le modèle copié par ce pénétrant observateur qu'est Carpaccio.

Le dessin des têtes des moines qui forment un groupe à droite du spectateur et celui d'un moine à longue barbe qui est debout sont aux Uffizi de Florence.

A droite et à gauche se tiennent debout des personnages habillés de rouge, et un vieux moine courbé sur son bâton, aux pieds du cadavre, représente, à n'en pas douter, — autre trait d'observation de l'intimité de la vie monastique, — un de ces vieux frères chargés d'ans, comme il y en a toujours dans les couvents et qui sont entourés d'une grande considération pour leur sainteté réelle ou supposée. Dans le coin de gauche, près de la porte de l'église, dans l'ombre, apparaissent d'étranges symboles de mort : un arbuste dépouillé et fourchu, et un crâne au-dessus du bénitier. Sur le bord du tableau, au-dessus d'un cartouche que tient à la bouche un petit lézard, on lit : *Victor Carpatius pingebat MDII.*

Le même sujet de la mort de saint Jérôme fut traité avec beaucoup moins d'habileté par le maître de Carpaccio, Lazare Bastiani, qui représenta au contraire tous les moines debout autour du cadavre du saint.
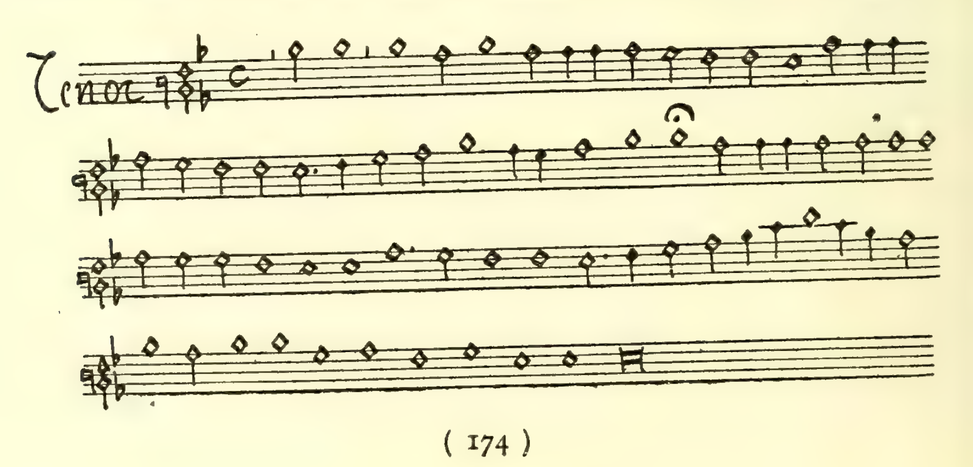
Dans le troisième tableau, nous voyons le saint au paradis, comme le croit Ruskin, ou plutôt dans son cabinet, ou mieux encore dans son oratoire particulier. Ruskin croit que le saint est ici représenté après avoir vu exaucés tous les désirs de son esprit élevé, désirs représentés par tous les arts humains ! La musique est symbolisée par le long morceau écrit sur l'un des

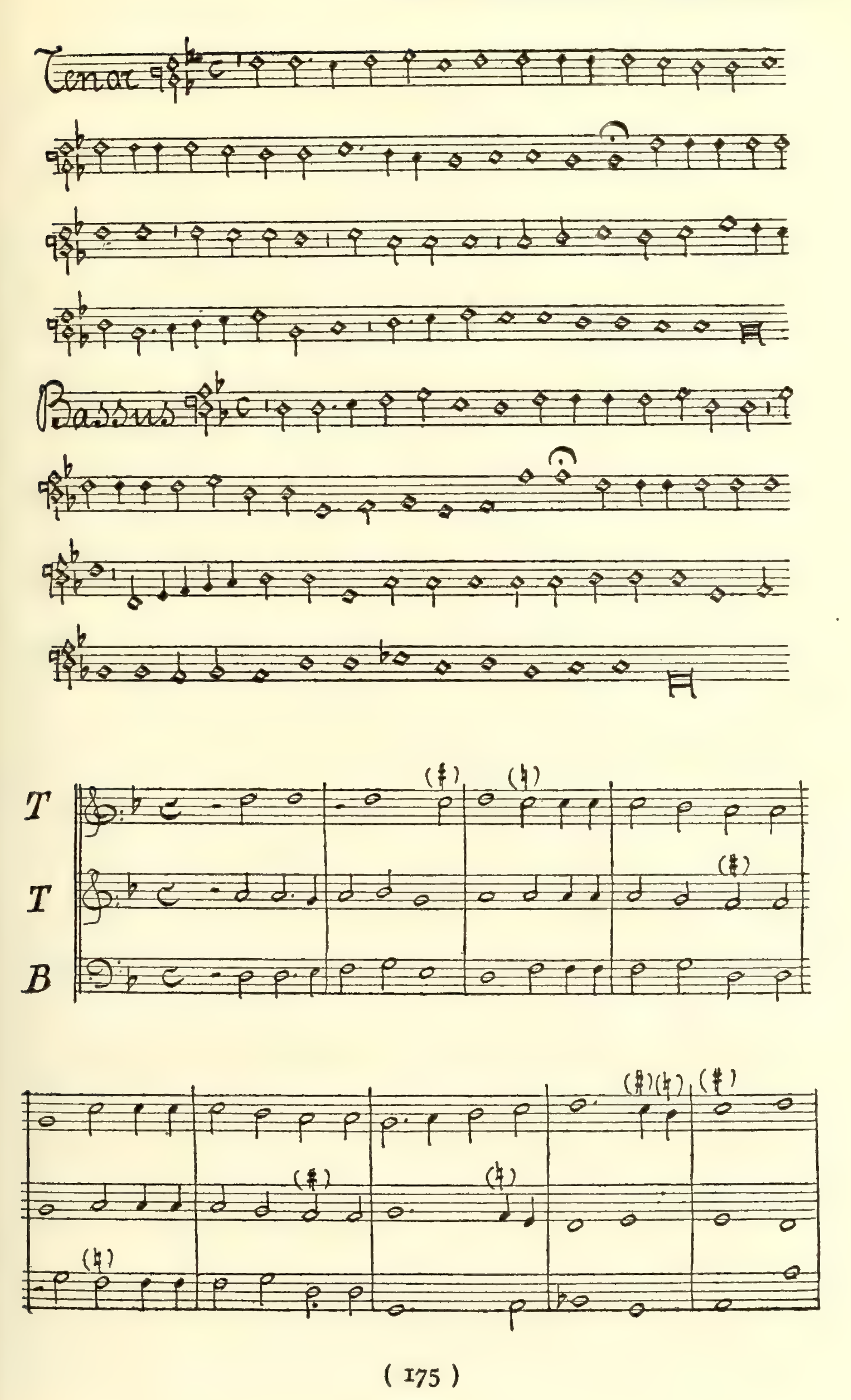
feuillets tombés ; la peinture par les miniatures du missel et l'alcôve dorée ; la sculpture par toutes les formes des meubles et des bronzes des ornements épars. Il y a du vrai dans ces étranges et cependant profondes fantaisies de Ruskin, mais nous croyons simplement que Carpaccio a voulu représenter spécialement en saint Jérôme le grand réformateur de la liturgie sacrée.

En effet, Jacques de Voragine écrit, parlant de ce fait comme d'un des plus grands mérites de saint Jérôme :
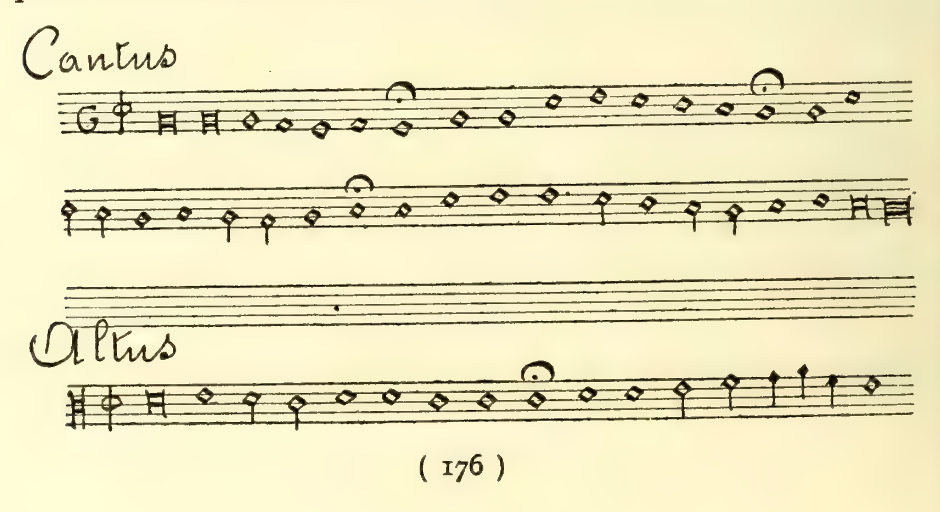
« Théodore empereur, à ce que rapporte Jean Bileth, pria Damasio, pape, de lui envoyer un homme docte pour régler l'office ecclésiastique ; lui, donc, sachant que Jérôme était accompli et savant en langue latine, grecque et hébraïque, et éminent en toute sagesse, lui confia cet office. Jérôme, ainsi, établit le psautier pour les fêtes et à chaque fête assigna son nocturne particulier et institua pour être dit à la fin de chaque psaume son *Gloria patri*, comme dit Sigisbert. Après, il régla *pour être chantés* les épîtres et les évangiles de toute l'année ; et toutes les autres choses pertinentes à l'office, *sauf le chant*; et il envoya le chant de Bethléem au souverain pontife et par lui et ses cardinaux il fut tout à fait approuvé, et son œuvre fut à jamais certifiée ».

Si l'on regarde autour de la chambre, on voit de nombreux symboles de la musique. Par terre, dans le coin de droite, appuyé contre la prédelle de la table, est ouvert un grand missel où on lit distinctement ces notes de musique :




Tenor
Bassus
T
T
B

Un peu plus haut, un second missel de plus petite taille laisse apercevoir ces autres notes :





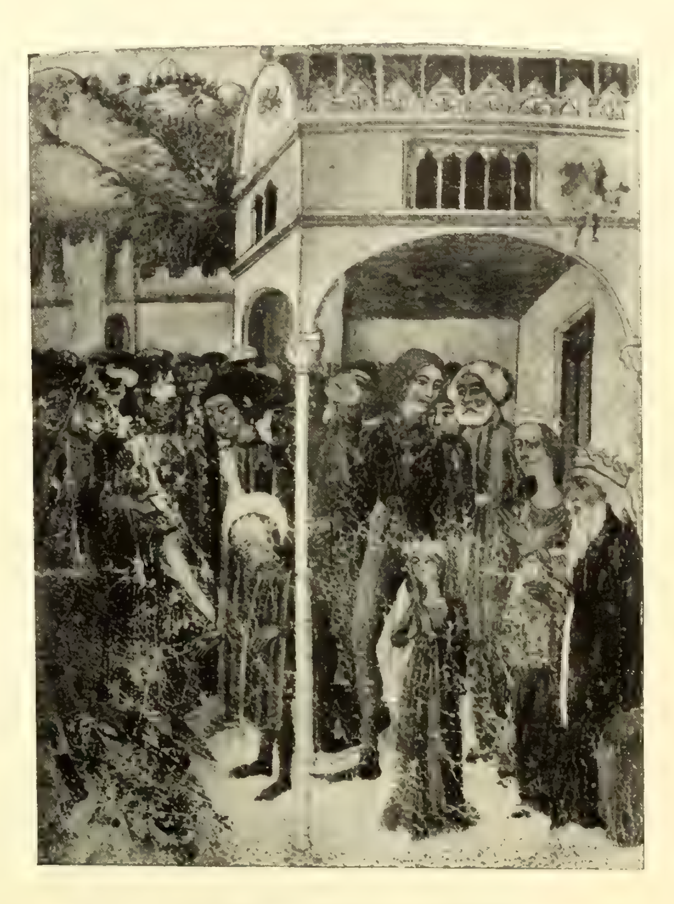
L'ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE, JÉRUSALEM. (*Voir Page 183.*)



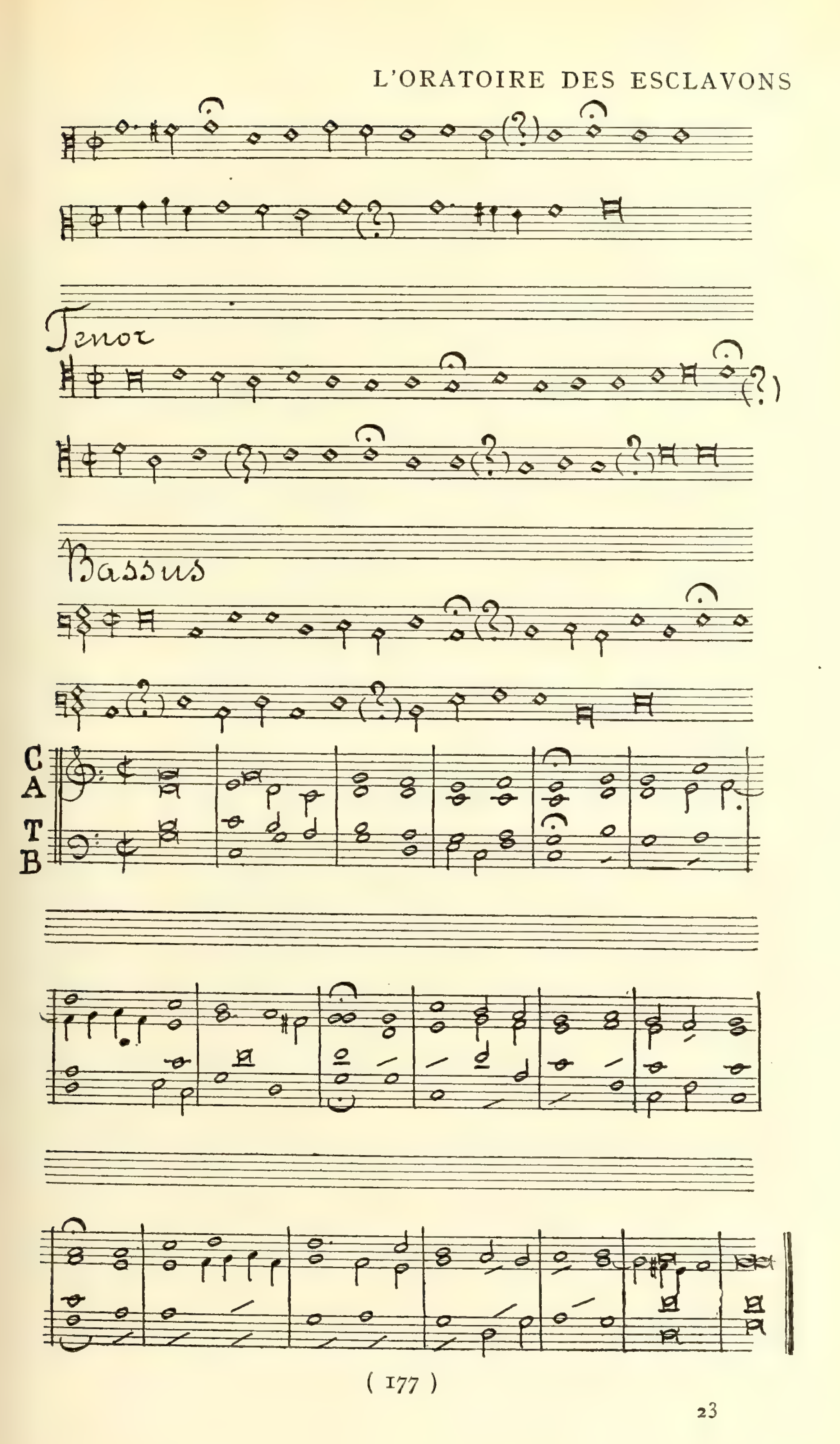
HERCULE ROBERTI. — LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS (GALERIE DE DRESDE). (*Voir Page 169.*)



GROUPE DE SARRASINS.
DÉTAIL DU TABLEAU : Le Triomphe de Saint Georges.
(*Voir Page 182.*)



LE MIRACLE DE SAINT TRIPHON.
MINIATURE D'UN MANUSCRIT SUR PARCHEMIN DE L'ANNÉE 1466, A LA MARCIANA.
(*Voir Page 188.*)


Tenor
Bassus
C
A
T
B

Dans le grand missel, la musique, d'un caractère austère, solennel, d'un contrepoint parfait, est à trois parties réelles, deux ténors et une basse, écrite en ancien style en clef de ténor, sans divisions de mesure. Dans le second missel, la musique, d'un caractère plus mondain, gracieux et suave, est à quatre voix : *cantus* (soprano) , *altus, tenor* et *bassus*. On aperçoit encore d'autres notes, pas très distinctement, dans un troisième missel à gauche.

Rappelons une autre peinture où se trouvent des notes musicales assez distinctement marquées pour qu'on puisse les lire. Le *Maître des moyennes figures* représente la même scène d'un concert musical en trois tableaux qu'on peut voir, l'un au Musée Harrach de Vienne, l'autre à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, le troisième au château ducal de Meiningen. Dans le tableau de Vienne, on peut lire non seulement les notes de musique, mais encore les paroles, alors que sur la toile de Carpaccio on ne distingue que la musique.

Saint Jérôme, assis à sa table, a le visage inspiré, tourné vers la fenêtre ; sa main droite levée tient une plume, et il est dans l'attitude de quelqu'un qui écoute des harmonies célestes. Le saint, avec ses cheveux bruns et son aspect juvénile, fut peut-être représenté par le peintre tel qu'il pouvait être quand il se trouvait à Rome (en 382), en qualité de secrétaire du pape Damas. Il a une calotte sur la tête et porte l'habit blanc et rouge avec l'aumusse marron. Au milieu de la pièce, au lieu du lion traditionnel, est couché un petit chien barbet, levé sur les jambes de devant, qui regarde dans une attitude décidée. Tout autour, chaque objet porte le cachet du goût élégant et du luxe des appartements vénitiens, et, comme par contraste avec cette scène gracieuse, se présente à l'esprit le tableau d'un autre grand artiste, Albert Dürer, qui a donné au même sujet une expression différente, appropriée à son génie et à celui de sa race. Dans la peinture du penseur allemand, saint Jérôme écrit d'un air de dévote méditation ; le







lion fidèle dort blotti dans un coin ; la pièce respire la paix austère de la science. Au contraire, la pièce très élégante du peintre vénitien, décrite dans ses moindres et plus curieux détails, représente, selon nous, un de ces riches oratoires que toutes les maisons patriciennes voulaient posséder, si bien qu'une loi dut en limiter le nombre pour que les nobles ne désertassent point les églises publiques.

Ce tableau, en tant qu'il représente une pièce servant d'oratoire, a pour nous la valeur du plus précieux inventaire, rendu vivant par le dessin et les couleurs. Au milieu du mur du fond, entre deux portes, s'ouvre, en forme d'arc, la niche de l'autel, ornée dans le bassin d'une mosaïque représentant un chérubin. L'autel est en forme d'armoire, et, par un panneau ouvert, on voit, rangés en ordre sur les rayons, la nacelle de l'encens, les ampoules et l'aube. Quand on se servait de l'autel pour une cérémonie religieuse, on fermait les panneaux, et l'étoffe de soie qu'on voit levée d'un côté les recouvrait à la façon d'un devant d'autel.

Sur la table de l'autel, une statue du Rédempteur avec l'étendard de la Résurrection, une mitre et deux chandeliers de cuivre jaune, d'une forme toute vénitienne, avec une grosse pointe (*a piron*) pour y fixer le bout de bois des chandelles. Le long des deux autres murailles courent deux entablements (*soaze*) de bois, sous lesquels des étoffes sont étendues à l'abri du froid, et au-dessus sont placés divers objets : petits vases, ampoules, chandeliers, deux petites statues, une Vénus et un cheval, et une de ces grandes sphères astronomiques, dont c'était alors la grande vogue à Venise, surtout parmi les médecins. Au-dessus de l'entablement, à gauche, un rayon où sont alignés des manuscrits fermés avec leur couverture de bois ; et, au-dessus du rayon, un bras de bois dont le poing se ferme sur un chandelier. Sur la teinte grise et uniforme des murs se détache le riche plafond à caissons décoré au milieu de rosaces dorées.

La forme de la table, devant laquelle le saint est assis sur un banc, est curieuse ; elle ressemble plutôt à une de ces « tables à manger » que les inventaires désignent sous ce nom, *tavola da magnar suso*, et qui étaient mobiles, étayées d'un côté par une console, de l'autre par un appui (*trêpiê*) de métal. Sur la table sont épars des livres, des bréviaires à fermoirs, l'encrier, une clochette et une coquille, appelée dans les inventaires *porcella da lissar*, polissoir qui était alors un objet de bureau indispensable pour polir les ratures de parchemin.

Un fauteuil, adossé au mur de gauche, attire l'attention. Ce n'est pas, comme on l'a cru, un fauteuil de métal, mais un fauteuil en bois doublé d'étoffe rouge à bossettes de cuivre avec deux pommettes aux bras et soutenu par quatre pieds convergeant vers le haut. Sa forme, très singulière, n'excita pas seulement la curiosité des amateurs; une auguste dame, la reine Marguerite de Savoie, voulut en avoir un pareil et le fit fabriquer par la maison de meubles du comm. Guggenheim à Venise. Ceux qui sont familiarisés avec les inventaires des antiquités vénitiennes, comme nous croient que ces sièges étaient, dans les cérémonies religieuses, réservés aux prélats de haut rang, particulièrement dans les familles patriciennes dont faisait partie souvent quelque prince de l'Église. Il ne faut pas oublier que nous nous trouvons dans une pièce affectée à un oratoire et la *chaise épiscopale*, comme on l'appelait, reposait en même temps que le prie-Dieu (*scabelo*) sur un axe de façon à former un seul meuble. Aux jours de solennité, seulement, le prie-Dieu était couvert d'une étoffe de soie aux couleurs liturgiques ; sur le siège était posé un coussin de cuir doré et à cette espèce de lance tournée, qui s'élève du dossier, devait s'adapter le baldaquin.

Avec un heureux effet de lumière en perspective, le peintre fait voir par la porte ouverte à droite de l'autel une petite pièce qui sert de cachette pour les instruments scientifiques. Sur une table est posé un de ces pupitres tournants (*lettorin*) en



VITTORE CARPACCIO. — LE TRIOMPHE DE SAINT GEORGES (GALERIE DE L'ACADÉMIE, VENISE).

(*Voir Page 182.*)



VITTORE CARPACCIO. — LE ROI AIA ET SA COUR BAPTISÉS PAR SAINT GEORGES (ORATOIRE DES ESCLAVONS, VENISE).

(*Voir Page 184.*)

grand usage auprès des étudiants du moyen âge, et souvent figuré dans les anciennes miniatures.

L'histoire de saint Georges est également représentée en trois tableaux.

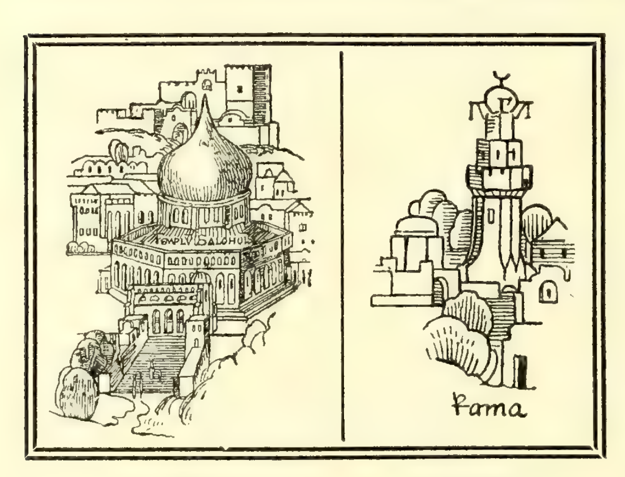
La vie du saint guerrier, qui eut l'honneur de tant de cultes en divers pays, et particulièrement en Italie et en Angleterre, se déroule principalement autour du geste du chevalier qui délivre la Vierge du dragon. La ressemblance qui existe entre cette légende des hagiographes et le mythe antique de Persée et d'Andromède fut aperçue dès le moyen âge, et elle est expliquée avec un grand luxe d'arguments et d'érudition par Ruskin et Anderson. Le christianisme, comme on sait, ne pouvant détruire d'un coup le paganisme, qui avait poussé dans les âmes et dans les coutumes de solides et profondes racines, chercha à se l'assimiler par mille moyens. Les chrétiens renversaient les statues et les monuments païens, saccageaient les temples, profanaient les tombes, mais les poétiques divinités de la Grèce et de Rome survivaient à leur destruction, et lorsque l'antique religion eut disparu de la conscience, elle subsista dans l'histoire et fournit à l'art son inspiration. De la sorte, nombre de mythes hellènes et latins pénétrèrent dans la légende des saints chrétiens, et de l'histoire de Persée dériva celle de saint Georges.

Les deux critiques anglais remarquent, entre autres choses, que le récit du combat des deux héros est presque identique chez les Grecs et chez les chrétiens ; on y retrouve pareillement jusqu'à la foule des spectateurs lointains, à laquelle Carpaccio s'arrête avec tant de complaisance, jusqu'aux autels votifs élevés sur le corps du monstre avec le fleuve de santé qui s'en échappait.

Dans le premier tableau (larg. 3 m. 59), Carpaccio représente en effet, sur un cheval lancé au galop, le guerrier, revêtu de son armure, mais la tête découverte. Le beau Persée chrétien, à la longue chevelure blonde, enfonce une très longue lance dans la gueule béante du dragon aux ailes pointues, qui menace la vierge

réfugiée toute tremblante dans un coin, les mains jointes dans une attitude de suppliante. Le monstre est vautré parmi les squelettes, les crânes, les os, et autres débris humains, au milieu des vipères, des crapauds, des salamandres, en un lieu inculte et sauvage qui respire la terreur, la désolation et la mort. Au fond, parmi les collines et les palmiers, s'élève la cité d'une fantaisiste architecture orientale. Mais la porte de la ville, entre deux grandes tours rondes, est vraiment la porte du Caire, que le peintre doit avoir copiée de quelque dessin. Au-dessus de la porte, entre les sommets des tours, est suspendu une espèce de pont de bois, qu'on ne voit plus aujourd'hui dans le monument du Caire.

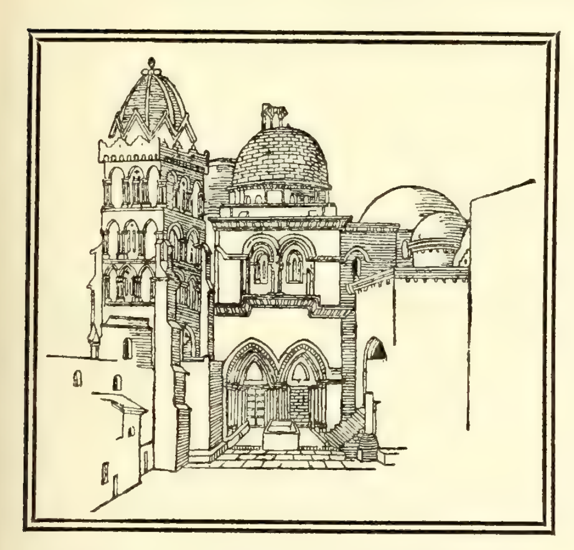
Le second tableau (larg. 3 m. 54) représente *le Triomphe de Saint Georges*. Le dragon mourant est attaché avec une corde passée à travers la tête, par l'ouverture de la blessure qu'a faite la lance du saint; celui-ci, d'une main, tient la corde et, de l'autre, lève l'épée pour porter le dernier coup à l'horrible monstre. Autour se pressent une foule de musiciens et de personnages qui applaudissent, vêtus des couleurs les plus vives et les plus variées. A gauche, le roi et la reine à cheval au milieu de leur cour. Le roi, somptueusement habillé à la mode orientale, porte un manteau noir à ramages jaunes et il a sur la tête un immense turban; de la reine, on ne voit que la tête couverte d'un bonnet cramoisi.



REUWICH, LE TEMPLE DIT DE SALOMON A JÉRUSALEM.

REUWICH, LA MOSQUÉE DE RAMA.

Dans le fond il est facile de reconnaître l'inspiration habituelle du livre de Breydenbach, comme on le voit, mieux encore, d'après le dessin qui est à la galerie des Uffizi, et qui reproduit le tableau avec quelques variantes. Au milieu de la scène s'élève un temple à coupole, semblable à celui dit de Salomon dessiné dans le livre de Breydenbach par Reuwich, d'où Carpaccio a tiré aussi pour son tableau la tour et la façade de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem.



REUWICH, L'ÉGLISE DU SAINT-SÉPULCRE A JÉRUSALEM.

Seulement, dans la peinture de Carpaccio, cette dernière église, au lieu d'être couronnée par une coupole, se termine par une espèce de minaret semblable à celui de la mosquée de Rama, cité qui est à mi-chemin entre Jaffa et Jérusalem, où les pèlerins avaient coutume de coucher. De même le peintre bergamasque Alvise Donato, qui fleurit à Venise de 1528 à 1550, se servit des dessins de Reuwich pour le panorama de Jérusalem, avec le temple de Salomon et l'église du Saint-Sépulcre dans le fond du tableau *le Crucifiement*, aujourd'hui à l'Académie de Venise.



REUWICH, UN SARRASIN.

Les emprunts de Carpaccio à Reuwich ne se bornent pas aux édifices; ils s'étendent aussi aux personnages, comme il appert clairement du dessin des Uffizi. Les deux femmes sont de Reuwich, l'une qui a le visage découvert, l'autre avec la tête enfermée dans une espèce de boîte, ainsi qu'un Sarrasin, au costume caractéristique, tous trois personnages qui reparaissent ailleurs dans les tableaux de Carpaccio.

Absolument fantaisiste, sans aucun rapport avec Reuwich, est le fond du dernier tableau : *le Roi Aia et sa Femme baptisés par Saint Georges à Silène en Lybie* (larg. 2 m. 73). Sur les marches, devant la grande porte du temple, sont agenouillés le roi et la reine, et ils reçoivent le baptême des mains du saint guerrier, qui, enveloppé dans un manteau, tient à la main une coupe de bronze historiée, pleine d'eau. Ruskin, avec sa pénétration mêlée d'humour, remarque l'attitude curieuse du personnage principal, le plus exact et le plus soigné de tous les saints, et il l'est, à ce qu'il semble, jusque dans les moindres détails, car il écarte son manteau afin que l'eau ne l'éclabousse pas. Autour des marches, les uns debout, les autres à genoux, se tiennent de nombreux personnages en costumes orientaux. Un lévrier et un perroquet complètent ce groupe. A gauche, sur une estrade recouverte d'un magnifique tapis, les musiciens vêtus à l'orientale sonnent de la trompette et battent des cymbales.

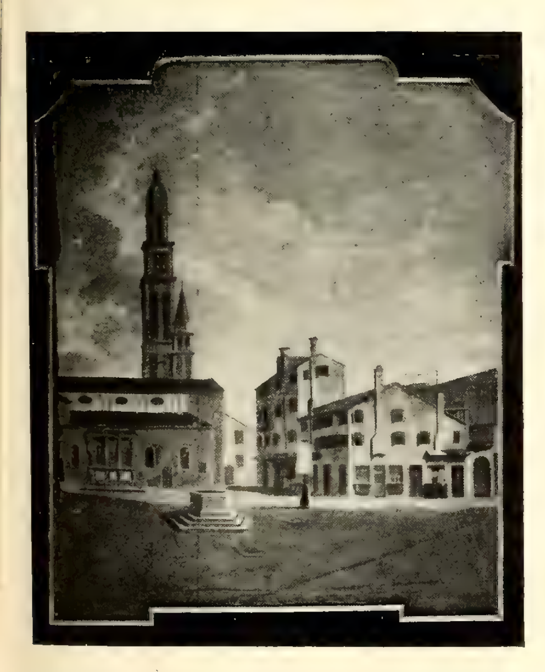


REUWICH,
FEMMES ORIENTALES.

Mais la plume ne saurait reproduire l'enchantement des couleurs et la splendeur de la lumière. Le rose, le violet, le jaune, le



L'ANCIENNE ÉGLISE DE SAINT-MAURICE, VENISE
(PLAN DE BARBARIS).
(*Voir Page 196.*)



L'ÉGLISE DE SAINT-MAURICE, RECONSTRUITE EN 1590 (D'APRÈS UN TABLEAU DE LA SACRISTIE DE L'ÉGLISE).
(*Voir Page 196.*)



L'ÉGLISE DE SAINT-MAURICE,
RECONSTRUITE
EN 1806.
(*Voir Page 196.*)



VITTORE CARPACCIO. — SAINT TRIPHON DÉLIVRE DU DÉMON LA FILLE DE L'EMPEREUR (ORATOIRE DES ESCLAVONS, VENISE).

(*Voir Page 190.*)

vert, le bleu de mer, les nuances les plus vives et les plus délicates s'harmonisent en un ensemble de clarté et de sérénité, sans le moindre effort. Sans doute on peut trouver cette justesse de coloris et cette pureté de formes chez d'autres peintres vénitiens du xve siècle ; mais ce qu'on chercherait en vain chez eux, c'est l'étrange et puissante originalité de la composition. Dans l'art italien tout entier, on ne saurait trouver aucune interprétation plus naïve et en même temps plus juste de la poétique histoire du saint, qui, passant près de Silène en Lybie, rencontre la vierge, fille du roi, offerte en holocauste au dragon dévoreur d'hommes, affronte l'horrible monstre, le vainc, délivre la jeune fille, la ramène dans la ville, où le roi, la reine, tout le peuple, dans un immense jubilé, se convertissent à la foi de l'héroïque guerrier.

La légende continue en nous disant que Georges, souffrant de voir les persécutions subies par les chrétiens sous les règnes de Dioclétien et de Maximien, a déposé son armure pour endosser une simple saie, et s'est rendu sur la place publique pour lancer des imprécations contre les dieux menteurs du paganisme. Le préfet Dacien voulut punir cruellement son audace, mais les plus terribles supplices, par un miracle divin, restèrent sans effet, et le saint demeura impassible, cependant que des becs de fer déchiraient son corps et que des torches ardentes brûlaient ses membres. Les plus terribles poisons perdaient leur pouvoir ; le feu s'éteignait ; les roues de torture se brisaient. Le préfet recourut alors aux flatteries et aux prières pour que Georges cessât de s'obstiner et sacrifiât aux idoles. Le saint feignit d'y consentir et, conduit dans le temple païen, il s'agenouilla, mais pour proclamer sa foi au Christ et pour invoquer du ciel le feu destructeur sur ce lieu d'impiété et de superstition. Et le feu du ciel tomba sur le temple et le détruisit ; mais le préfet, que les miracles n'avaient pas vaincu et qui n'y voulait voir que des sortilèges ou des maléfices, après avoir fait traîner le saint à travers la ville, le fit décapiter. Ainsi

Georges finit sa vie glorieuse. Carpaccio retraça les divers épisodes de cette légende dans un autre tableau pour le chœur d'hiver du monastère de Saint-Georges Majeur à Venise.

A l'histoire de saint Georges fait suite le tableau de saint Triphon, qui paraît à Ruskin simple et agréable comme un jour d'été, brillant comme un nuage du matin, d'une composition plus gracieuse que celle des plus belles œuvres de Titien et de Véronèse. Et cependant le critique anglais, par une de ces contradictions singulières qui lui sont habituelles, admire beaucoup plus les beaux tapis pendus aux fenêtres que *Saint Triphon et le Basilic.*

Y eut-il jamais saint plus naïf? y eut-il jamais bête plus absurde ? se demande le génial écrivain. Sur saint Triphon les hagiographes nous apprennent peu de chose. Butler écrit que Triphon et Respicio, nés en Bithynie, près d'Apamée, ayant été compris dans la persécution de Decius, en 250, furent conduits enchaînés à Nicée, devant Aquilin, gouverneur de Bithynie et préfet d'Orient. Malgré les menaces et les exhortations, ils confessèrent courageusement leur foi en Christ, et furent brûlés vifs (1).

Plus riche d'informations que l'histoire ecclésiastique est la légende slave qui raconte de quelle façon le saint est devenu le patron de Cattaro.

On sait que les corps et les reliques des saints étaient très recherchés par la République de Venise, qui en faisait commerce, et allait même jusqu'à les dérober, comme il advint pour les cendres de saint Marc l'évangéliste. Elle poursuivit longtemps son commerce de reliques de saints et de martyrs, qui étaient reçues en solennité à Venise par le doge, les magistrats et le peuple. En 809, des marchands vénitiens, qui étaient venus en Asie Mineure, visitèrent le camp d'Apamée à Campsade de Phrygie, et, ayant trouvé le corps du martyr Triphon, le portèrent en liesse sur leur navire, et levèrent l'ancre pour le retour. Arrivés en vue des Bouches de Cattaro, ils furent assaillis par une violente tempête

(1) BUTLER, *Vite dei Padri, dei Martiri,* etc., vol. XI, p. 108. Venise, tip. Einebana, 1860.

qui les força de relâcher à Porte-Rose, non loin de Cattaro. La tradition veut que, à peine la sainte dépouille fut en vue de Cattaro, toutes les cloches de la ville se mirent à sonner d'elles-mêmes.

Une autre tradition moins précise, mais plus raisonnable, raconte que le chef de la ville, Andreaccio Saracenis, et le Grand Conseil, étant venus à connaître le précieux chargement que portait le navire réfugié au port voisin, se rendirent auprès des marchands vénitiens pour traiter l'achat de la dépouille de saint Triphon (1). Les anciens documents rapportent le dialogue entre les Vénitiens et Andreaccio, qui commença à parler en ces termes : « Rogo vos, amici carissimi, vendite mihi corpus Sancti Triphonis ». A quoi les Vénitiens : « Si tu promittis servire ei cum tota mente et amore, vendimus tibi, et si non, non dabimus tibi eum » (2).

Il semble que les promesses furent aussi satisfaisantes que le prix, qui fut fixé à deux cents sous romains pour l'urne contenant les dépouilles sacrées et à cent sous pour la couronne de pierres précieuses qui l'ornait.

Le 13 janvier 809, le clergé et le peuple, au milieu des chants et des hymnes religieux, s'embarquèrent sur les navires pour aller chercher à Porte-Rose la précieuse acquisition et la porter à Cattaro. Et aussitôt, aux frais d'Andreaccio, on se mit à l'œuvre pour élever un temple en l'honneur du saint à l'endroit où s'élève aujourd'hui le dôme. Triphon devint le patron de Cattaro, l'effigie du saint fut l'étendard de la cité, et, frappée sur les monnaies, elle donna son nom à une variété de pièces (3).

Il existe à la Marciana un récit de la vie de saint Triphon sur un manuscrit de parchemin, qui remonte à 1466 et appartint à un certain Urbain Raffaelli (4). Ce manuscrit, orné de miniatures par les soins de la noble famille Bucchia de Cattaro, peut-être à Cattaro

(1) GELCICH, *Marinarezza di Cattaro. Cenni Storici*, p. 4 sqq. Trieste, 1872.

(2) *Instrumentum Corporis Nostri Gloriosi Gonfalonis Martyris Sancti Triphonis.* GELCICH, *Storia Marinarezza Bocchese*, p. 79. Raguse, 1889.

(3) GELCICH, *loc. op. cit.*

(4) *Miracles de S. Triphon*, Cl. XI. It. Cod. 196.

même plutôt qu'à Venise comme le veut le professeur Gelcich, comprend deux parties et est ainsi intitulé dans l'*explicit,* où quelques lignes sont effacées :

« Ce livre appelé paterzio en l'honneur de Dieu et de la Madone Sainte Marie a été achevé... en 1466, le 8 mars. Dans le livre suivant commence la légende de Messire saint Triphon, martyr, gonfalon et protecteur de la ville de Cattaro ».

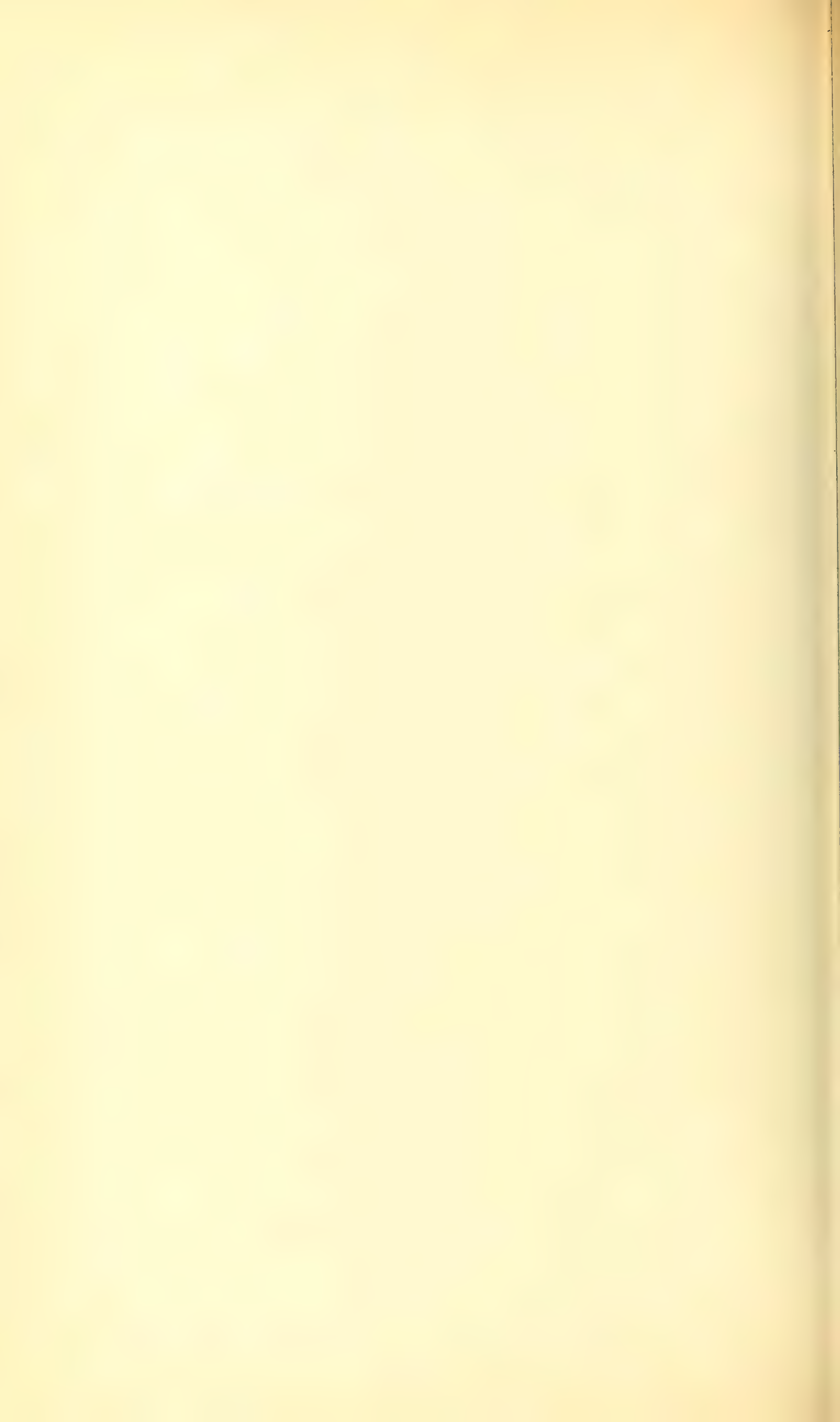
Le livre expose la vie de saint Triphon, qui, dès son enfance, faisait des miracles, délivrant du démon les possédés. La description de ces exorcismes est accompagnée de belles miniatures, aux figures expressives et aux vêtements de couleurs vives.

Le dernier miracle de saint Triphon est précisément celui qui est représenté par Carpaccio, et il est narré comme suit dans le vieux manuscrit : Gordien, empereur romain, avait une fille *d'un esprit très sage et d'une très belle figure,* qui était possédée du démon. Aucun exorcisme n'avait eu de pouvoir sur l'esprit du mal ; il déclarait qu'il n'obéirait pas et qu'il ne quitterait le corps de la jeune fille que sur les injonctions du jeune Triphon. Dans toute l'étendue de l'empire, à tous les juges et préfets ordre fut donné de rechercher le jeune exorciste, qu'on trouva finalement *dans son pays, près d'un fleuve, faisant paître des brebis.* Triphon fut conduit à Rome, mais le démon, sentant l'approche du saint, se mit à crier qu'il ne pouvait plus rester dans le corps de la jeune fille et il s'enfuit sans attendre l'arrivée de l'enfant prodige. L'empereur, tout joyeux, fit accueil à Triphon, et le pria d'évoquer ce démon qui avait tant tourmenté sa fille. Voici le dialogue entre le saint et le démon, qui est d'un effet dramatique ingénu, mais si vif que ce serait dommage de ne pas en rapporter les candides paroles :

« En présence de l'empereur, le saint, d'une voix claire, se mit à conjurer cet immonde esprit en disant ainsi : « De quelle con-
« dition que tu sois, à toi esprit immonde, je te commande de la
« part de mon Dieu de venir en notre présence, n'étant visible à







« personne et étant visible à notre vue », et *voici que tout à coup parmi la foule apparut un chien noir qui avait des yeux de feu et traînait la tête à terre*; auquel Triphon s'adressa, disant : « Je te « demande, démon, qu'avais-tu à faire avec cette enfant dans « le corps de qui tu es entré ? » Le démon répondit : « Je « m'émerveille grandement qu'il t'ait été donné puissance sur « notre race, encore que tu n'aies pas douze ans révolus. » Le jeune Triphon lui dit de n'en pas douter : « Mais dis-moi com- « ment tu es entré en cette jeune fille ! » Le démon répondit : « Mon père m'a ordonné d'avoir à la persuader, puis à la trou- « bler » ; et le saint lui dit : « Et qui est ton père ? » Le démon répondit : « Il est appelé Diable. » « Alors, dit le saint Triphon, « Diable et Satan ne sont pas une même chose ? » Le démon dit : « Il est manifeste qu'ils ne font qu'un, et qu'il induit l'esprit des « hommes à ne pas croire en Dieu le père tout-puissant et en « Jésus-Christ son fils, lequel Pierre et Paul ont prêché en cette « cité et au nom duquel ils ont supporté beaucoup de tortures et « ont passé de ce monde auprès du Seigneur ». Saint Triphon dit à cela : « Donc ton père a pouvoir de te donner lieu d'entrer dans « l'image de Dieu ? » Le démon répondit : « Notre puissance « prévaut en ceux qui, ne connaissant pas Dieu, font notre « ouvrage ». Saint Triphon dit : « Et quel est votre ouvrage ? » Le démon répondit : « Notre ouvrage, c'est l'idolâtrie, les homi- « cides, adultères, blasphèmes, avarice, envie, orgueil, et toutes « œuvres semblables à celles-là. Notre puissance est sur tous ceux « qui commettent des choses semblables ». Entendant ces choses, l'empereur et tous ses amis qui se trouvaient dans le palais, rem- plis d'allégresse, étaient stupéfaits, et beaucoup de gentils se convertirent et crurent à Notre-Seigneur Messire Jésus-Christ (1) ».

La miniature du manuscrit qui illustre ce miracle représente sous le portique d'un riche palais l'empereur, l'impératrice et de nombreux personnages, cependant que le saint enfant s'entre-

(1) Pages 97, 98, 99 du manuscrit.

tient avec le démon qui, selon la légende, *s'est changé en un chien aux yeux de feu*, en sortant du corps de la jeune princesse, qui se tient debout au milieu de la scène, les mains jointes, comme perdue dans l'extase.

En considérant cette miniature et la légende qui l'a inspirée, on verra facilement qu'on a mal interprété jusqu'ici la scène peinte par Carpaccio ; il n'y est pas représenté, comme on l'a cru unanimement, *Saint Triphon apprivoisant le basilic*, mais *la Fille de l'empereur délivrée du démon.*

La scène, dans la peinture de Carpaccio, vaut celle de la miniature. Sous un riche portique se tient assis l'empereur ; à ses côtés, sa fille, les mains jointes, a une expression sereine, tranquille, mais non extatique comme dans la miniature. En face, le saint enfant qui a exorcisé le démon, changé non plus en un chien aux yeux de feu, mais en un basilic, l'absurde bête héraldique, qui excite l'humour de Ruskin. Sur la place, au pied des marches magnifiquement taillées dans le marbre, comme l'escalier ducal du Rizzo, sont groupés divers personnages, probablement des confrères de l'École, vêtus selon les pittoresques modes de Venise ; et dans le fond, Venise qui accueille déjà la gloire de la Renaissance, avec ses magnifiques édifices aux fenêtres à arcades en plein cintre, où se pressent de belles dames, avec ses loges élégantes, ornées de riches tapisseries, qui descendent des balcons.



CHAPITRE VIII

LES ALBANAIS, LEUR ÉCOLE A VENISE ET LES TABLEAUX DE CARPACCIO

ORIGINE DES ALBANAIS. || HISTOIRE DES PROTECTEURS DE L'ÉCOLE. || SAINT GALL ET SAINT MAURICE. || SES MEMBRES. || SES RICHESSES. || LES TABLEAUX DE CARPACCIO D'APRÈS LES INVENTAIRES.

De même que les Bretons sont les derniers descendants de la grande nation celte d'Europe, les Albanais sont tout ce qui reste du grand peuple illyrien, dont le berceau fut au nord de la péninsule des Balkans.

Dans l'antiquité gréco-romaine on désignait sous le nom d'Illyrium ou Illyris la région qui comprend aujourd'hui le Monténégro et la haute et moyenne Albanie, l'Albanie inférieure étant nommée, comme de nos jours, Épire (1). Des vallons de l'Albanie et des bords de l'Adriatique aux blanches voiles, arrive encore jusqu'à nous l'écho d'antiques légendes mythologiques et de courageux exploits guerriers. C'est là que la mythologie grecque place l'Achéron, le Cocyte, les Champs Élysées, le mont Cassiopée, le Pinde, les monts Acrocérauniens, la forêt sacrée de Dodone. Dans ces plaines combattirent les rois de Macédoine, Philippe et Alexandre, conquérants de l'Épire ; de ces rivages s'embarqua pour l'Italie Pyrrhus, roi d'Épire, un des plus vaillants capitaines de l'antiquité ; là les Romains menèrent les longues guerres, qui eurent pour résultat de soumettre à leur domination l'Illyrie et l'Épire. Après le démembrement de l'empire romain (395 après J.-C.), l'Albanie, sujette des empereurs de Byzance, fut envahie, parcourue et par-

(1) A. Galanti, *L'Albania*, p. 79. Rome, 1901.

fois en partie conquise par les Goths, les Serbes, les Croates, les Bulgares, les Normands, jusqu'à la chute de Constantinople (1204).

A la répartition des terres de l'empire byzantin, les Vénitiens, qui jusqu'au XIe siècle avaient eu des vues sur l'Albanie et notamment sur Durazzo, préférèrent les côtes maritimes, et ils reçurent, outre beaucoup d'autres rivages propices au commerce, Durazzo et l'Épire. Le dominium de Venise ne fut ni paisible ni long, et les despotes d'Épire reconquirent les pays d'Albanie, qui passèrent ensuite sous la domination des Angevins, des Bulgares, des Serbes et de quelques familles albanaises, lesquelles, à la faveur des révoltes dont le pays était agité, réussirent à se rendre maîtresses de certaines terres (1).

En 1383, apparaissent pour la première fois en Albanie les Turcs ottomans, avides de conquêtes. Certains princes albanais se tournèrent alors vers Venise, qui opposa une digue solide à l'invasion ottomane, et réussit peu à peu à rétablir son doux et sage gouvernement sur une grande partie de la région, si bien que, dans le premier quart du XVe siècle, la République était déjà maîtresse de Scutari, Alessio, Durazzo, Valona, Dulcigno et de toute la côte, d'Antivari aux bouches de Cattaro. Venise administrait ces terres avec des gouverneurs, se faisant une loi de respecter les privilèges locaux, cependant que dans le reste de l'Albanie régnaient de nombreux chefs en toute indépendance, comme ceux de certaines tribus montagnardes, ou sous la haute protection tantôt de Venise, tantôt du Turc, qui à l'intérieur poursuivait avec lenteur et ténacité sa conquête (2).

Avant de plier tout entière sous le joug ottoman, la nation albanaise sut rassembler pour un effort suprême sa vertu guerrière sous la conduite de Georges Castriota dit Scanderberg, qui, dans

(1) GALANTI, Ouvr. cit., *passim*.

(2) BIEMMI, *Ist. de Giacomo, Castriota, detto Scanderberg*. Brescia, 1742. — BARBARICH, *Albanie*. Rome, 1905.

sa guerre contre les Turcs, vola de victoire en victoire, jetant le désarroi parmi les ennemis. Mais en 1467 Scanderberg mourait et à sa mort la fortune de sa patrie déclina (1).

Venise se proposait de recueillir l'héritage de Castriota. Les premières défiances dissipées, elle n'avait ménagé ni les secours, ni les honneurs au glorieux héros; même la Seigneurie avait donné au fils de Scanderberg, qui un peu avant la mort de son père était venu à Venise, « une veste d'or et d'autres cadeaux pour une valeur de 100 à 150 ducats ». Dans les cités albanaises, encore soumises à la domination de Saint-Marc, les patriotes qui avaient combattu pour la liberté se groupaient pleins de confiance autour de la République, qui ne cessait pas d'entretenir par des dons l'amitié de ses sujets d'Albanie, et se préparait, soit par de secrètes intrigues, soit les armes à la main, à repousser les menaces et les périls du Turc orgueilleux (2). Encore qu'elle n'eût reçu aucun secours des nations chrétiennes, Venise fut finalement forcée de recourir aux armes et de s'opposer courageusement aux Turcs, qui, avec une armée formidable, sous les ordres de Soliman Pacha, vinrent assiéger Scutari en 1474.

Tandis qu'Antoine Lorédan repoussait courageusement leurs assauts, Tradiano Gritti battait l'armée ennemie aux gorges de la Boïana. Cependant le siège de Scutari devenant plus rigoureux et la pénurie des vivres commençant à se faire sentir cruellement, le peuple demanda qu'on se rendît; mais Lorédan, découvrant sa poitrine, répondit : « Eh bien, voici ma chair et mon sang; rassasiez-vous-en, mais continuez la défense ». Et la défense continua vigoureuse et tenace jusqu'à ce que le Turc fût forcé de lever le siège.

(1) *Regesti Albanesi* de Cecchetti, Senato, *Mar.* VII, 142.

(2) Le 6 février 1469, la République ajoutait trois chevaux à ceux qu'elle avait déjà donnés à Nicolas Moneta, voïvode de Scutari, pour la fidélité et l'importance de ses services (*Reg.* cit. Senato, *Mar.*, IX, 3 tgo). Et en 1472 et 1473 les Dix envoyaient des lettres secrètes et des instructions à Léonard Boldù, provéditeur d'Albanie et comte de Scutari, renouvelant de grandes promesses à Mahmoud pacha, pour le cas où, comme c'était son intention, il attaquerait la ville et l'empire de Constantinople (*Reg.* cit. Misti C. X. *Zonta* XVII, 181, XVIII, 5 et 5to, 6, 7).

Une telle victoire fut infiniment agréable au gouvernement et au peuple, et Venise retentit du bruit joyeux des fêtes. Le Sénat n'oublia pas les vaillants, fût-ce les plus humbles, qui avaient contribué au triomphe, comme un certain frère Bartolomeo de Venise, et un frère Paul d'Emethia, tous deux frères mineurs, qui, dans l'assaut donné par les Turcs à Scutari, avaient pris des drapeaux à l'ennemi (1).

La défaite n'avait pas cependant épuisé l'Ottoman, qui en mai 1577, avec une armée de 150 000 combattants, conduits par Mahomet II en personne, prit Croïa par la famine, emporta d'assaut Alessio et Drivasto, et investit derechef Scutari. Défendue par le provéditeur Antoine de Lezze, la ville résista de nouveau avec un courage indomptable. Mais quand elle fut réduite à la dernière extrémité, sans munitions, sans vivres, Venise demanda la paix ; Scutari, en 1479, fut cédée aux Turcs, et les défenseurs eurent la vie sauve. Il ne resta bientôt plus aux Vénitiens que quelques villes sur la côte. La puissance ottomane régnait désormais sans conteste sur l'Albanie. Des Albanais, qui ne voulurent pas se résigner au joug de l'oppresseur, se réfugièrent dans les régions montagneuses de leur pays ; un grand nombre s'exilèrent à Venise, en Calabre et en Sicile, protégés par Alphonse V de Naples, l'ami le plus fidèle de Scanderberg.

A tous ceux qui avaient défendu, en même temps que l'indépendance de leur patrie, l'honneur de l'étendard de Saint-Marc, la République de Venise ne ménagea ni les pensions, ni les charges importantes et lucratives, ni les terres labourables. Ces largesses faites à des familles albanaises réfugiées dans les lagunes sont une preuve de la sagesse et de la paternelle bonté du gouvernement vénitien envers ses sujets : « C'était une chose juste et convenable — disaient les membres du gouvernement dans leurs décrets — d'accorder de telles faveurs à ces habitants de Scutari venus ici,

(1) *Reg* cit. Sen. *Mar.* Xn. 59.

afin qu'au regard de Dieu et auprès du monde entier notre État ne puisse être calomnié, et que ces pauvres gens sachent que nous leur avons accordé les secours qui étaient raisonnables (1) ».

Protégés par le gouvernement et entourés de la bienveillance publique, les hôtes albanais voyaient croître leur prospérité, apportant parmi le peuple vénitien une note vive et pittoresque, avec leurs riches costumes, qu'ils ont conservés jusqu'à nos jours. Ils exerçaient non sans profit le commerce des huiles et surtout celui des tissus de laine, et leur colonie fut bientôt si nombreuse et si importante que beaucoup de rues de la ville portent des noms albanais (2).

Mais déjà, avant que le malheur eût atteint leur patrie, à partir du jour où le gouvernement vénitien avait été rétabli en beaucoup d'endroits de l'Albanie, un grand nombre d'Albanais, gens industrieux et actifs, avaient reçu l'hospitalité à Venise, et le 22 octobre 1442 une société s'était formée à San Severo, où depuis 810 s'élevait le monastère de Saint-Gall.

Et c'est justement pourquoi les Albanais de Venise prirent comme patron de leur École ce grand saint anglais (n. 551, m. 646), qui plus tard fut naturalisé Suisse, outre la *Madone de Bon Conseil,* qu'ils appelaient *Notre-Dame de Scutari,* protectrice de l'Albanie. Quand, en 1447, l'association albanaise passa à l'église de Saint-Maurice, où elle eut un autel et une sépulture pour les confrères, Saint-Maurice fut choisi à son tour comme troisième

(1) Archives d'État, Senato, *Mar.*, 28 juin 1479. Il est curieux de citer certains de ces secours. En décembre 1478, on accorde des secours à des veuves d'habitants de Scutari, morts pendant le siège. En mai 1479, le poste de trésorier étant vacant dans certaines administrations de Venise, ordre est donné d'y mettre des employés émigrés de Scutari ou des Vénitiens qui aient eu à souffrir du dernier siège ; et en juillet de la même année, on prend des dispositions relatives aux Scutarins envoyés dans les citadelles du Frioul, et pour exécuter les ordres du gouvernement on choisit cinq magistrats ; en août, on accorde des secours aux familles des Scutarins et des Drivastins, qui avaient perdu leurs chefs et leurs biens, et l'on donne un subside mensuel aux trois fils de Coia Humri, mort pendant le siège (*Regesti* cit. Senato, *Mar.*, XI, 3, 22t, 37, 37t, 43t). Les secours continuent pendant les années suivantes. En septembre 1480, on nomme cinq nouveaux magistrats pour exécuter les ordres donnés en faveur des émigrants scutarins ou drivastins, auxquels on accorde ensuite des terres dans le Frioul et des subsides ; en juillet 1489, on décrète de payer pendant cinq ans encore le subside aux veuves des citoyens de Scutari et de Drivasto ; en juillet 1492, on envoie de l'argent pour les fortifications de Cattaro (*Reg.* cit. Senato, *Mar.*, XI, 84 ; Senato, *Terra*, X, 153 ; Senato, *Mar.*, XIII, 90).

(2) Il y a beaucoup de rues, à Venise, qui portent les noms d'Albanais qui y habitèrent. Tassini, *Curiosità Veneziane*, p. 11. Venise, 1887.

patron de l'École. Nous ne connaissons que par le plan de De Barbaris la forme de l'ancienne église de Saint-Maurice, construite, selon les chroniques, en 699 par Candiano, et, en 1590, rasée et reconstruite. De ce second édifice il ne reste également de traces que dans un tableau, qu'on voit encore dans la sacristie, et qui montre une église très différente de celle qui s'élève aujourd'hui sur le terrain de Saint-Maurice. En effet, le vieux temple ayant été démoli en 1806, un nouveau temple fut élevé sur les dessins du patricien Zaguri, qui voulut pour l'intérieur imiter l'église de San Giminiano de Sansovino. Antoine Selva et Antoine Diedo construisirent la façade, qui porte la marque de ce froid style néo-classique, en si grand honneur dans l'architecture vénitienne au début du XIXe siècle. Le nouveau bâtiment a vue et sa porte d'entrée ouvre sur la place de Saint-Maurice, alors que dans l'édifice de 1590 l'une et l'autre étaient du côté de la petite rue.

Une table qui, déjà en 1447, ornait l'autel des Albanais dans le premier temple de Saint-Maurice, est aujourd'hui perdue, mais elle était encore à sa place au XVIIIe siècle, car la *Cronica veneta sacra e profana* (Venise, Pitteri, MDCCXXXVI) porte à la page 250 : « L'autel de la B. V. et de Saint-Gall en peinture ancienne est aux Albanais ou Épirotes, dont la confrérie est des plus anciennes ».

Presque jusqu'à la fin du XVe Siècle, ils se réunissaient toujours, pour leurs dévotes assemblées, dans la sacristie et près de l'autel de Saint-Maurice, et les humbles et pieuses coutumes, qu'avait instaurées en 1442 leur première confrérie à San Severo, demeuraient immuables.

La *Mariegola*, mieux ordonnée et rédigée au fur et à mesure des années, ne change pas dans son fond (1) : elle rend manifeste le

(1) Un premier exemplaire de l'ancienne *Mariegola* était de 1552, mais il fut abîmé par un usage quotidien et détruit ; un autre en fut dressé au XVIIIe siècle et c'est celui qu'on trouve aux Archives d'État (*Provéditeurs de la Commune, Quart. de Saint-Marc*, vol. II-V, n° 279, f. 33^{v}). Un extrait incomplet de l'ancienne *Mariegola* se trouve à la Marciana (Mss. It., Cl. VII, n° 737).

bon sens pratique et discret, avec lequel était, elle aussi, administrée l'École des Albanais, l'une de ces nombreuses associations religieuses et charitables qui prospérèrent à Venise et maintinrent dans les familles moyennes la pratique de la vertu et les liens de l'affection.

La confrérie nationale se recommande à la protection de la très sainte Marie, de saint Maurice et de saint Gall. Les confrères ont l'obligation de prier les saints patrons en disant un *Pater noster*; les blasphémateurs sont punis d'amende et exclus de l'École ; on ordonne aux confrères et aux sœurs de fréquenter les fêtes et les offices divins, et au *gastaldo* et aux membres du bureau d'assister, à l'autel des patrons, à la messe chantée le troisième dimanche du mois, et à la messe des morts célébrée chaque semaine pour les âmes des confrères défunts. Le *gastaldo* et les membres du bureau, la veille de Saint-Gall, doivent offrir chacun un cierge *de la valeur d'un sou,* acquis des deniers de la Société, afin que « notre très pieux Seigneur Jésus-Christ accorde sa grâce à cette École, qu'il la fasse prospérer mieux qu'elle n'a fait jusqu'alors et qu'elle ait quelques biens stables, comme sont les maisons, les terres ». Toujours pour honorer Dieu et pour suivre l'exemple des autres confréries, on décide d'accueillir dans la confrérie, sans leur faire payer aucune taxe, deux ou même quatre joueurs de fifre, qui devront jouer dans les fêtes religieuses. Tous les confrères à partir de quinze ans peuvent avoir le pain ; tous sont obligés de porter les morts quand le *gastaldo* le commande ; aucun ne peut refuser le service aux membres élus. Comme *les appétits sont divers, que l'un veut blanc et l'autre veut noir,* on établit que le *gastaldo,* à peine élu, doit prêter serment devant un prêtre, puis donner garantie de l'argent qui lui est confié. Les frères et les sœurs sont obligés de payer une taxe dite *de luminaire* qui en 1451 est fixée à dix sous par an pour les hommes et à cinq pour les femmes, et une autre petite taxe pour le pain et les chandelles. Tous doivent avoir leur nom écrit sur une planchette de buis,

à l'exception des gentilshommes dont le nom est inscrit sur un livre, et tous, le troisième dimanche du mois et à chaque fête solennelle, sont tenus, sous peine d'amende, de faire une aumône, contre la remise d'un reçu. D'autres aumônes pour les pauvres sont recommandées aux fidèles, qui, avant de se marier ou d'entreprendre un voyage, doivent se confesser et communier.

Une délibération du 11 avril 1454, *au temps du discret et prudent Messire Pierre de Zorzi, gastaldo,* qui décide que le *gastaldo* et le vicaire ne peuvent être pris que parmi les Albanais, indique une sorte de tendance chez la majorité des confrères à vouloir se renfermer en une espèce d'aristocratie nationale ; et une autre décision du 25 août 1476, Jean Bianco étant *gastaldo,* montre que l'École est parvenue à un certain degré de prospérité et qu'elle songe à rivaliser de luxe avec les autres confréries similaires, en ornant richement son autel à Saint-Maurice. On décide en outre de prendre dans la caisse sociale et d'emprunter aux membres de l'École la somme nécessaire pour achever une croix à laquelle travaillait le maître orfèvre Antonello. On ne sait ce qu'est devenu le précieux objet d'art qui devait être semblable à la croix de bois et de cristal ornée de gracieuses figurines d'argent doré de l'École de Saint-Georges des Dalmates. En 1501, on parle d'une autre croix, faite sur le même modèle ; le corps, en bois, contenait trois morceaux de cristal et était recouvert, comme le pommeau et le tronc, d'argent finement travaillé. C'était un cadeau de Lucas Moneta, un parent probablement de Nicolas Moneta, voïvode de Scutari. Cette croix se perdit également, car en 1762 les Albanais n'avaient qu'une croix de peu de valeur, comme il appert d'un inventaire de leur argenterie.

Cependant, après la chute de Scutari, a lieu la grande émigration des Albanais à Venise. La tombe de Saint-Maurice n'étant plus suffisante pour les confrères défunts, en juillet 1491 on décide l'achat de deux tombeaux dans l'église de Saint-Jean et Saint-Paul. Le 5 septembre on dresse l'acte « pour la concession d'un terrain

à l'endroit qui se trouve dans le cimetière de Sainte-Ursule près la porte de l'église de Saint-Jean et Saint-Paul » pour y construire les deux tombeaux.

Les Albanais, désormais devenus Vénitiens de cœur et de fait, vivaient de la vie de leur patrie d'adoption et prenaient part aux fêtes de la République, ainsi qu'il appert d'une délibération du 22 juillet 1497, au cours de laquelle on décida « que tous les prêtres qui sont tenus de venir à *la procession de Saint-Vite* y doivent venir en surplis ».

Le jour de Saint-Vite, où la République fêtait l'anniversaire de la victoire remportée sur les conjurés de Baiamonte Tiepolo, était une des principales fêtes de Venise. Tous les ans, le 14 juin, le doge visitait l'église de Saint-Vite et de Saint-Modeste, accompagné en procession solennelle par la Seigneurie, les magistrats, avec les six grandes Écoles, les congrégations du clergé et le chapitre des chanoines de Saint-Marc. Après la cérémonie religieuse de l'église, le doge, pour revenir au Palais, où était préparé un somptueux festin, traversait avec sa suite, sur un ponton, le grand canal, passait par Saint-Maurice, où les Albanais se portaient à sa rencontre en grande pompe ; et ils ornaient le champ avec tant de magnificence *qu'on eût dit un jardin de délices ou un lieu réservé aux fêtes* (1). Puis les confrères de l'École se réunissaient en un banquet.

A la fin du Quattrocento, il semble que l'association ait obtenu une partie au moins de ces richesses qu'elle avait demandées à Dieu, car les confrères ne veulent plus se contenter de l'humble autel de l'église Saint-Maurice et ils songent à se réunir dans un lieu plus commode et plus vaste (2).

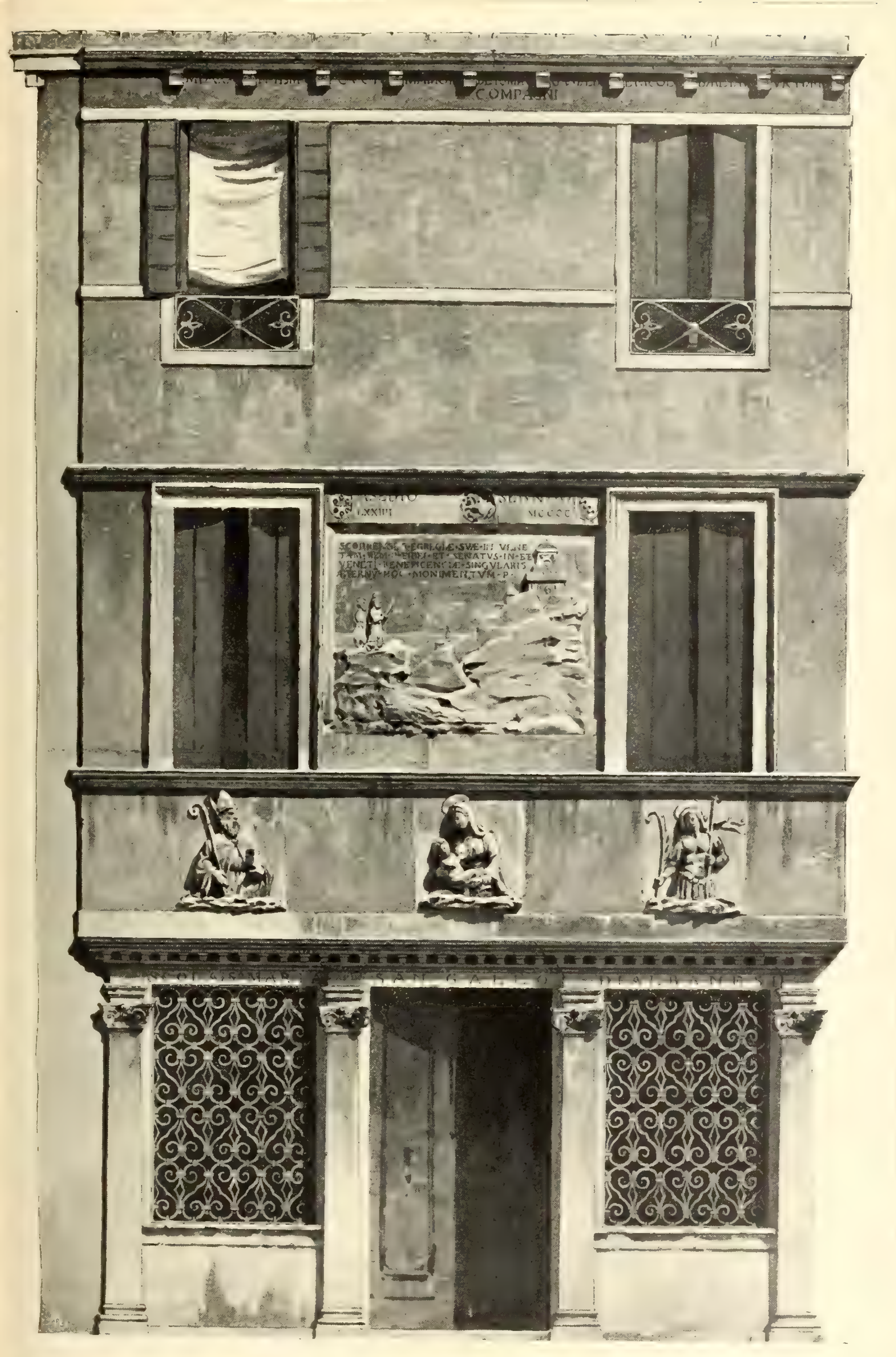
(1) CORONELLI, *Guida de' forestieri sacro profana.* Venise, 1706.

(2) En 1497, au paragraphe 113 de la *Mariegola*, on lit : « Au temps du discret et prudent messire Bernardin Strazzaruolo, *gastaldo*, et de ses assesseurs, on décida en chapitre, par 48 voix contre 9, de faire construire une École sur le terrain de l'église de Saint-Maurice qui est au-dessus du champ, avec les petites maisons des Pauvres, et beaucoup de confrères donnent des aumônes pour faire cette École avec un hôpital qui sera à l'honneur de Dieu, de sa mère la Vierge Marie et de messire saint Gall et de la nation des Albanais, car les Arméniens ont leur hôpital et nous ne l'avons pas, et cela sera très agréable

Depuis 1448, le curé de Saint-Maurice, avec l'autorisation de l'évêque de Castello, Lorenzo Giustinian, avait donné à bail emphytéotique à l'École, moyennant la redevance de trois ducats d'or par an, *deux hôtels ou deux chambres* sur lesquelles, après avoir augmenté leur surface, on décida de construire l'école. En 1487, les fondations étaient déjà jetées, et c'est certainement par oubli qu'elle n'est pas indiquée sur le plan de 1500 de De Barbaris, où l'on aperçoit bien l'église de Saint-Maurice, mais non le nouvel édifice des Albanais, élevé entre l'église et le clocher (1). Le bâtiment avait une façade étroite, mais il était relativement très profond ; il s'appuyait directement à l'église de Saint-Maurice. La façade, dont les montants de la porte et des fenêtres étaient seuls en pierre d'Istrie et tout le reste en briques, regardait *la rue de Piovan* sur la même ligne que l'église ; de l'autre côté étaient les maisons des chapelains qui s'étendaient jusqu'au canal voisin de Saint-Maurice et jusqu'au couvent limitrophe de Saint-Étienne. Au milieu du bâtiment s'ouvrait jusqu'à ces dernières années une petite cour pittoresque avec un puits au centre et des galeries de bois tout autour, sur lesquelles grimpait la vigne. De la cour, trois portes menaient à la rue, au canal pour l'embarcadère et à l'église de Saint-Maurice. L'École proprement dite occupait la partie antérieure du long bâtiment, puis venaient l'escalier et l'habitation du curé. Au rez-de-chaussée se trouvait, comme on disait, l'*Hôtel d'en bas*, peu éclairé, avec un autel de pierre, à ce que nous apprend la *Mariegola*. Dans les Écoles, l'*Hôtel d'en bas*

à Dieu, et à ce glorieux État, et sera grandement utile à nos pauvres, et restera en perpétuel souvenir et honneur de la Nation, et de même dans cette École on placera notre croix, et tous nos meubles, parce que ce sera un lieu sûr, et on épargnera beaucoup de frais, ce qui sera tout bénéfice pour nos pauvres, et celui qui a fait une telle proposition a bien fait, parce que beaucoup de frères feront l'aumône, qui ne la font pas maintenant, et quand Sa Sérénité le Prince passera le jour de Saint-Vite avec notre Ill[me] Seigneurie de Venise, il verra cette École, qui sera toujours la gloire et l'honneur de tous nos Albanais. Et ce qui est dit pour le terrain de l'église de Saint-Maurice vaut pour l'endroit où il plaira au *gastaldo* et à ses assesseurs et encore aux 12 pères de l'École de traiter et de construire, sur décision de la majorité, soit sur ce terrain de l'église, soit sur celui qu'il leur plaira, et il en sera ainsi à l'avenir ».

(1) Nous avons un autre exemple d'une École élevée entre l'église et le clocher ; c'est l'École des tailleurs de pierre à Saint-Apollinaire.



L'ÉCOLE DES ALBANAIS, VENISE.
(Voir Page 200.)



« LE SIÈGE DE SCUTARI ».
BAS-RELIEFS SUR LA FAÇADE DE L'ÉCOLE DES ALBANAIS.
(*Voir Pages 203-204.*)







BAS-RELIEFS SUR LA FAÇADE DE L'ÉCOLE DES ALBANAIS, VENISE.
(*Voir Page 203.*)

servait généralement à la célébration des messes des morts. On peut voir encore, en bon état de conservation, un lieu semblable dans l'École de l'Ange gardien, aujourd'hui église évangélique des Saints-Apôtres.

L'entrée de l'École des Albanais s'ouvrait au milieu, avec, sur les côtés, deux fenêtres grillées artistement ouvragées ; la sortie était dans le mur de derrière à gauche de l'autel, d'où partait un escalier qui conduisait à l'*Hôtel d'en haut*; de sorte que, à l'étage supérieur, l'entrée était au contraire à droite de l'autel; du côté de la rue, deux fenêtres donnaient du jour à la pièce ; dans l'*Hôtel d'en haut,* on célébrait les messes ordinaires, on tenait les assemblées, on faisait les élections.

En 1500, on s'occupe de l'ornement intérieur de l'École; on fait « le plafond de l'Hôtel d'en haut avec ses rosaces au-dessus des tableaux ». Et de 1501 à 1502 on construit le plancher et le plafond dans les pièces du premier étage et du rez-de-chaussée. Les confrères ne regardent pas à la dépense pour orner splendidement leur demeure, et le 13 mai 1502 on accorde de pouvoir dépenser, *outre toutes les autres dépenses habituelles qui, dans l'année, montent à la somme de dix ducats d'or,* une autre somme pour la nouvelle École et pour tout ce dont l'École peut retirer bénéfice et utilité.

La magnifique croix, *enrichie d'argent et de grande valeur,* qu'on prêtait quelquefois, devient l'objet de soins plus jaloux, et le 20 mars 1503, *au temps du discret et prudent Messire Jean Nicolas, tondeur de draps, gastaldo,* on ordonne : « Nous voulons bien que le *gastaldo* et ses assesseurs aient la liberté de prêter la boîte à encens et l'encensoir au révérend messire curé pour le jour de sa fête, mais pour la susdite croix nous ne voulons en aucune façon qu'elle soit prêtée à personne au monde ».

Mais les Albanais allaient orner d'objets, bien plus précieux que la croix, la cassolette ou l'encensoir, les salles de leurs assemblées.

Bien que la *Mariegola* ne le dise pas, nous savons avec certitude

qu'en 1504 on commanda à Carpaccio de peindre pour l'Hôtel d'en haut des épisodes de la vie de la Vierge ; car dans le tableau représentant l'*Annonciation* il est écrit : « Au temps de Jean de Nicolas tondeur de draps (*zimador*) et de ses collègues, MCCCCCIIII, au mois d'avril ».

Probablement Jean de Nicolas, tondeur de draps de son métier, fit faire les tableaux en souvenir de sa nomination à la fonction de *gastaldo*, élection qui avait eu lieu le 25 mars, jour de l'Annonciation (1). Précisément, dans la peinture qui représente l'Annonciation, le nouvel élu fit inscrire son nom.

Que Carpaccio ait été choisi comme peintre, cela paraît tout naturel quand on songe que les Albanais non seulement avaient pu voir de belles preuves du talent de Victor à l'École de Sainte-Ursule, dans le cimetière de laquelle ils possédaient deux

(1) Au chapitre 135 de la *Mariegola* on lit : « Au temps (24 mars 1503) du discret et prudent messire Nicolas, tondeur de draps, *gastaldo*, de messire Andrée de Pierre, coffretier, vicaire, et de leurs collègues, attendu que tout frère de notre École doit avoir sa part d'honneurs comme de peine, on décide qu'il soit dorénavant procédé de la sorte à l'élection du *gastaldo*, du vicaire et de leurs collègues :

« Le premier dimanche de mars avant le jour de l'Annonciation de la Madone, le *gastaldo* doit faire assembler ses collègues à l'École et se rendre avec eux à l'Hôtel d'en haut de l'École et, là, faire célébrer une messe du Saint-Esprit, invoquant le secours divin pour inspirer le cœur de tous les frères électeurs afin qu'ils fassent élection d'un *gastaldo* bon et capable d'administrer les biens de la dite École, laquelle élection est faite de la façon suivante :

« La dite messe du Saint-Esprit achevée, le prêtre, revêtu des ornements sacerdotaux, donne le sacrement à tous les électeurs ainsi qu'il est fixé au chapitre 24 de cette *Mariegola*, et qu'en cette élection on ne considère ni ses amis ni ses parents, mais sa seule conscience pour faire choix d'un *gastaldo* fidèle, honnête et homme de bien, lequel soit apte à cette sainte et divine entreprise, à savoir que les biens de cette École ne soient pas malversés et dilapidés, et le *gastaldo*, le vicaire et leurs collègues doivent prêter serment en ce sens, et après cela le *gastaldo* doit s'asseoir à la première place la plus honorée du Bureau, puis le vicaire et leurs collègues de grade en grade selon leur ancienneté et leur dignité, puis, tous étant assis en ordre, qu'on élise deux ou trois *gastaldi*, desquels un seul demeure ensuite, celui qui paraîtra le plus capable à la majorité du Bureau, et qu'on observe les mêmes dispositions pour l'élection du vicaire, qu'on élise deux ou trois vicaires, et que celui qui paraîtra le plus capable soit confirmé vicaire, et que personne ne puisse être élu *gastaldo* ou vicaire s'il n'a fait partie trois fois au moins du Bureau, et s'il arrive que quelqu'un restât au mépris de ce règlement, qu'on ne le laisse demeurer en aucune façon, et si le *gastaldo* sortant ne peut pas chasser ce *gastaldo* ou vicaire élu au mépris de la teneur et de la forme de ce règlement, que les cinq syndics aient la liberté de les chasser de cette fonction, lequel vote se fasse sincèrement en votant de grade en grade par ordre.

« D'abord le *gastaldo* mettra la croix sur l'autel et les urnes devant la croix, puis il votera et après lui les autres de grade en grade, selon l'inspiration du Saint-Esprit, et quand tous les membres du nouveau bureau seront élus, que le *gastaldo* sortant reçoive, le jour de la Madone de Mars, le nouveau *gastaldo*, le vicaire et leurs collègues au nombre de dix-huit, qui sont nommés administrateurs de toute l'année; puis le dernier dimanche d'août, qu'on fasse trois administrateurs pour six mois qui entreront en fonctions pour la Madone de septembre, et aussi que le nouveau *gastaldo* fasse son entrée le premier dimanche d'août avec tous ses collègues ; et que de même de temps en temps on continue à procéder de la sorte dans toutes les élections qui se feront en ces dits temps ».

tombes, mais qu'ils avaient pu aussi admirer des peintures du célèbre artiste à l'École des Esclavons ; c'est ce qui leur fit choisir Carpaccio à leur tour, pour n'être pas en reste avec la nation rivale. Il existait en effet entre les deux nations une de ces inimitiés, qui ne sont pas rares entre peuples de même race et dont les intérêts sont identiques. De ces jalousies et de ces inimitiés nous sentons comme un écho dans les articles de la *Mariegola* des Dalmates, qui voulaient exclure de leur École les Albanais (1).

Cependant le travail continuait à l'École des Albanais. On ornait de marbres et de sculptures la façade telle qu'on la voit aujourd'hui partagée dans le bas par quatre piliers qui soutiennent l'architrave sur laquelle on lit :

SCOLA S^A^ MARIA SAN GALLO
DI ALBANESI.

Sur l'architrave, placés symétriquement au-dessus des fenêtres et de la porte, trois bas-reliefs qui, à ce qu'il semble d'après certaines traces, devaient être peints et dorés, représentent saint Gall, la Vierge avec l'Enfant et saint Maurice. Ces trois sculptures, exécutées avec une finesse admirable, portent la marque élégante et pure du style lombard et font penser aux œuvres du sculpteur vénitien Giovanni Zorzi, dit, de son surnom grec, le Pirgotele, auteur de la gracieuse Madone qui est sur le portail de l'église des Miracles. Si les sculptures de l'École des Albanais sont du Pirgotele, elles auraient été faites l'année même de sa mort qui eut lieu en septembre 1531.

Entre les deux fenêtres du premier étage de l'École s'étend une

(1) Nous avons indiqué que les Dalmates n'acceptaient pas dans leur association les Albanais, mais nous croyons à propos de citer un article de la *Mariegola* de l'École dalmate d'après lequel il est aussi défendu aux confrères de faire partie de l'École des Albanais : « 1455, il fut décidé comme une chose bonne et utile que chacun de nos frères qui font ou feront partie de notre École ne puisse, en aucune façon, appartenir à l'École des Albanais, et si l'un d'eux fait partie de la dite École des Albanais, nous voulons que dans le délai de quinze jours il se soit fait rayer de cette École, et passé ce terme celui ou ceux qui seront dans la dite École des Albanais nous voulons qu'ils soient chassés pour toujours de notre École, et que quiconque fera partie de cette École ne puisse entrer en notre École. »

plaque de pierre d'Istrie avec un bas-relief entouré d'une corniche. Dans la partie supérieure de la corniche, à gauche, le blason des Lorédan, en l'honneur d'Antoine Lorédan, le héros du premier siège de Scutari; au milieu, le lion de Saint-Marc couché *en boule*; à droite, le blason des da Lezze, en souvenir d'Antoine da Lezze, le défenseur du second siège. Entre ces deux blasons, autrefois dorés, se trouve l'inscription :

Asedio Secndo
LXXIIII MCCCC

Sur le bas-relief :

Scodrenses. Egregiae. Sv Ae. in Vene
Tam. Rem. P. Fidei. Et. Senatus. In Et.
Veneti. Beneficendae. Singularis
Aeterni Hoc Monumentum. P.

Sur le bas-relief est pour ainsi dire représenté symboliquement Scutari, sous la forme d'un château sur un rocher. Une petite tête se penche pour regarder au-dessus du rocher, celle de da Lezze probablement, tandis que les assiégeants sont représentés par les deux figures du sultan Mahomet II et du grand vizir. Le sultan tient à la main un cimeterre et il est reconnaissable à son ample turban et à sa couronne. Un fleuve, des arbres et une église complètent la scène. Le bas-relief est d'un travail très soigné, mais le style et la technique ne nous ont pas permis de préciser le nom de l'auteur.

La façade du second étage est sans ornement. Le bord supérieur au-dessous du toit est divisé par des consoles; on y trouve l'inscription suivante, que nous avons pu déchiffrer des fenêtres du palais d'en face.

M. D. XXXI	N TEMPO	CUCI
MAMOLI	DE TORNASO	GASTALDO
T NICOLO	BARETARO	VICHARIO
	E. COMPAGNI	

Les maçons, en plaçant les tablettes sur lesquelles est gravée l'inscription, se sont trompés dans l'ordre des noms de ceux qui étaient chargés de faire faire la façade.

Voici comment il faut lire, selon la *Mariegola* : « *MDXXXI intempo de Tomaso Mamoli gastaldo et Nicolo Cuci baretero Vichario e compagni* (1). »

L'École, dont les finances continuent à prospérer, fait poursuivre les travaux, et en juin 1532 elle donne l'ordre de construire *en pierre l'autel de l'Hôtel d'en bas*. Après avoir pensé au culte du Seigneur, ils ne négligent pas les affaires terrestres et ils commandent d'autre part « une caisse de fer avec trois clous dessus, pour la mettre sous terre, ou dans quelque lieu sûr pour y enfermer l'argent ». Et ils décident « de faire renforcer un mur de pierres sur le côté droit de l'École pour mettre l'École à l'abri des voleurs et du feu ».

En 1552, on fait recopier par le prêtre Jean de Vitali de Brescia l'ancienne *Mariegola, incorrecte, mal écrite et plus mal rédigée*, sur un livre neuf orné *literis aureis, rubeis, celestisque*,

(1) A ce propos, il y a un passage important dans la *Mariegola* à la date du 10 mai 1532 :

« Messire Thomas Mamoli, le présent *gastaldo* de notre École, et Messire Nicolas Cuci bonnetier, son vicaire et collègue au bureau, se trouvent avoir dépensé pour bâtir et élever notre École sur la rue avec des figures, et faire Scutari en pierre vive, comme on peut le voir présentement, et en Maîtres, en or et peintres et autres dépenses, qui au total s'élèvent à la somme de quatre-vingt-dix ducats.

« Laquelle construction est l'honneur de notre patrie et de notre École, et à la louange de nos prédécesseurs, et à la gloire et l'honneur de cette Ill^{me} Seigneurie de Venise, et en souvenir et mémoire de la fidélité de nos anciens et très fidèles aïeux, laquelle construction était aussi nécessaire parce que ce lieu ne paraissait pas une École, mais paraissait plutôt la boutique de quelque métier vil ».

recouvert de velours cramoisi *avec des coins et autres ornements d'argent.*

A lire les chapitres grossiers et naïfs de cette *Mariegola*, en suivant pas à pas ses règlements justes et pratiques, en admirant les monuments artistiques laissés par l'École, le désir vient de connaître les hommes qui donnaient vie, activité et prospérité à cette Société.

On rencontre souvent parmi les confrères trois métiers caractéristiques : les *zimadori* (tondeurs de drap), les *baretteri* (bonnetiers) et les *cofaneri* (coffretiers) (1). Mais d'autres métiers y étaient admis, comme nous le prouve une délibération d'une assemblée convoquée le 21 août 1552 dans l'*Hôtel d'en haut* de l'École. Nous y trouvons Marc della Barba, messire Cattanio, messire Dominique de Mattia, messire Piérin, messire Bernardin et messire Dominique, tous *peintres*. Ce sont les peintres qui sont les plus nombreux ; nous en avons l'explication par de nombreux documents du temps, qui nous indiquent que beaucoup de peintres étaient venus dans les lagunes des rives opposées de l'Adriatique. Et de fait, dans les vieilles chartes, nous avons pu trouver les noms, la patrie, jusqu'aux enseignes de boutiques des peintres dalmates, esclavons, istriens. Quelquefois ils s'élevaient jusqu'au grand art, comme André Meldola dit l'Esclavon, mais le plus souvent ils travaillaient pour les arts industriels, à la décoration des façades des maisons et à l'ornementation des coffres pour les trousseaux de noces.

(1) Les *zimadori*, tondeurs de draps, qui formaient une branche spéciale de la grande industrie de la laine à Venise, avaient un autel à eux à Saint-Jean l'Aumônier à Rialto, consacré à leur patron saint Nicolas. Leur École pour les affaires industrielles était à Rio Marin dans le quartier de Santa Croce. On travaillait aussi la laine en beaucoup d'autres lieux de Vénétie, à Feltre, à Vicenza, à Bassano, et les draps, les flanelles, les tricots de laine, la bonneterie sortaient des fabriques de Follina, de Salzano, de Padoue et de Crespano, et tous ces objets étaient portés à teindre à Venise. La corporation des *berretteri*, qui donna son nom à un pont à San Salvatore, où elle avait son siège principal, fut admise dans la confrérie en 1475, mais en 1506 elle se fondit avec celle des *marzeri* (merciers). Le commerce des bonnets était très actif : on les teignait rouge sombre, écarlate, cramoisi, violet et bleu clair, et on les expédiait aux marchands albanais en Bosnie, en Herzégovine, en Grèce, dans la haute et basse Albanie, au Pirée, en Dalmatie, etc. Ce trafic dura jusqu'à nos jours, et beaucoup de vieux Vénitiens se souviennent d'avoir vu des Albanais dans leur pittoresque costume vendre des bonnets dans les rues de la ville. Marc Penna, Albanais, fut le dernier négociant de bérets, et ses héritiers continuent encore dans de modestes conditions ce trafic dans une maison de Saint-Jacques dall'Orio. La profession de *cofaneri*, fabricants de coffres, était une branche de celle des peintres.

Parmi les membres de l'École nous rencontrons encore messire Pierre *marçer* (mercier), messire Martin *muraro* (maçon), messire Zanetto valet du gouvernement, messire Nicolas Negro *zogieler* (joaillier), messire Santin *cordeller* (rubanier), messire Alvise *casseller* (fabricant de caisses), messire Nicolas et messire Baptiste *taiapiera* (piqueur de pierre), messire Mattia *sagomador* (jaugeur), messire Andrée *fontegher* (farinier), etc. Un autre groupe nombreux était formé par les marins, qui jouissaient de certains privilèges. Un article de la *Mariegola* imposait à tous l'obligation d'assister aux assemblées fixées par le *gastaldo*, exception faite pour ceux qui devaient *aller hors du pays pour quelque importante affaire.* L'exception concernait spécialement les marins (1).

Dans l'École, on le voit, cette classe populaire était bien représentée, qui, au souci de ses intérêts et à l'amour du gain, savait unir le culte de l'art du bien et du beau. Mais quand commence à décliner la fortune de Venise, les germes de dissolution pénètrent également au sein de ces associations. Les âmes, avec le temps, devenaient molles et corrompues. Les Albanais, qui, dans leur patrie, se pliaient de plus en plus au joug des Ottomans, oubliant leur glorieuse histoire pour se faire mahométans et entrer au service du sultan dans sa garde, trouvaient des imitateurs dans les Albanais des lagunes qui, dans la mollesse de la vie vénitienne, laissaient perdre la vigueur naturelle de leur race. Dans l'École même, la bonne harmonie d'antan disparaissait, et comme, depuis 1454, il était établi que les fonctions du bureau devaient être conférées aux seuls Albanais, un siècle plus tard environ commencent à s'élever de grandes discussions et des rivalités entre les Albanais et leurs confrères vénitiens. On eut recours à un expédient : on nomma alternativement aux fonctions de *gastaldo* un Italien et un Albanais, mais la décision n'apporta pas

(1) Le 11 avril 1454, on établit que « tous les marins qui acquitteront la taxe du luminaire hors Venise, soit dix sous, ne seront plus tenus de la payer à Venise, à l'exception du pain et de la chandelle ».

une solution efficace à leurs différends (1). Aux discordes s'ajoute la décadence économique. On est loin de la prospérité d'autrefois, et c'est en vain qu'on tente de faire obstacle à la ruine qui menace par des mesures d'économie. « Ce sera une bonne et sainte chose d'épargner une partie des dépenses qu'on pourra faire en moins sur l'ensemble », dit une décision de septembre 1573.

La ruine fut lente, mais inévitable, et au XVIII[e] siècle l'École avait cessé de vivre. Quand le décret des Dix du 5 septembre 1780 supprima l'École du *Sovvegno dei Pistori* (boulangers) dans l'église de Saint-Mathieu de Rialto, on leur assigna l'École, déjà fermée, des Albanais à Saint-Maurice, qui depuis lors prit le nom d'École *dei Pistori* (2). Les nouveaux hôtes élevèrent sur le champ de Saint-Maurice un étendard à l'endroit qui est encore marqué d'une pierre, avec l'inscription dont voici la traduction : « Place de l'Étendard de l'École de la B. V. des Albanais, maintenant des Boulangers ».

Beaucoup des objets précieux réunis par les Albanais furent vendus ou dispersés. Le souvenir de certains d'entre eux est conservé dans une vente faite en 1762 par les Provéditeurs de la Commune : « 1 croix, 19 marcs ; 4 chandeliers : 26 m. 6 onces ; 6 chandeliers neufs : 36 m. 6 onces ; 1 grand, 13 m. 2 onces ; 4 moyens : 12 m. 4 onces ; 1 paix : 5 m. 3 onces ; 2 couronnes et 3 diadèmes, ensemble 5 : 2 m. 4 onces ». Il resta encore dans la salle de l'École quarante-trois tableaux, outre les six tableaux de Carpaccio, dont on ne connaissait ni l'auteur ni la valeur. Ils auraient peut-être été vendus comme tant d'autres œuvres remarquables, si un décret des Dix du 12 juillet 1773 n'avait pas mis un frein au gaspillage malhonnête, qui dépouillait la patrie de tant d'objets

(1) « 1574, 21 juin à Venise : que dorénavant il y ait un gardien (*gastaldo*) Italien, et l'année suivante un gardien Albanais, et que l'année où il y aura un gardien Italien, le vicaire soit Albanais ou de a Nation, et que l'année où le gardien sera Albanais le vicaire soit Italien et que leurs collègues soient par moitié Italiens et Albanais, sous réserve que les Albanais donnent des preuves authentiques de leur nationalité ; et le gardien doit prouver qu'il est Albanais depuis trois ans, et les collègues depuis deux ans ; et que des collègues semestriels que l'un soit Albanais et l'autre Italien, et les syndics un Albanais et l'autre Italien ».

(2) TASSINI, ouvr. cit., p. 574.

précieux. Le décret nommait des inspecteurs chargés de visiter toutes les églises, tous les couvents de la République et de dresser une liste des œuvres les plus importantes qui s'y trouvaient. Ces listes, d'un modèle déterminé, devaient être signées en chaque endroit des préposés, lesquels devaient faire expressément la déclaration qu'ils n'avaient qu'*en dépôt* les objets précieux par leur valeur artistique ou matérielle, et qu'ils étaient responsables de leur conservation.

Antoine Marie Zanetti, le fameux historien de l'art, fut un des deux inspecteurs pour la ville de Venise, et il dressa une liste des meilleurs tableaux existant dans les églises, les monastères et les écoles de Venise, divisée en quartiers et signée des préposés de l'époque. Ce Catalogue subit de singulières vicissitudes. Sous le premier règne italien, il fut porté à la Braidensis de Milan; puis, sous la domination autrichienne, à Vienne, et ce n'est qu'en 1869 qu'il fit retour à Venise où il se trouve aujourd'hui aux Archives d'État parmi les manuscrits *olim* Brera nº 93.

Zanetti mourut pendant la confection du Catalogue, et dans les *Riferte* (Rapports) de son successeur G. B. Mengardi, qui vont de 1779 à 1795, nous trouvons le 1er juin 1784 les indications suivantes : « J'ai découvert dans l'École dei *Pistori* à Saint-Maurice six tableaux excellents de Vittore Carpaccio tout à fait dignes d'être inscrits sur le catalogue et d'être confiés à qui de droit pour leur conservation ». Et en effet, à la dernière page du susdit livre, dans la partie qui concerne le quartier de Saint-Marc, nous trouvons les six tableaux indiqués en note, comme suit :

« Dans l'École de Sainte-Marie et Saint-Gall des Albanais, à Saint-Maurice, de la corporation dei *Pistori*,

« Se trouvent dans cette École six petits tableaux de Carpaccio et tous du côté gauche.

« Le premier représente la naissance de la Vierge.

« Le second représente la présentation de Marie au temple.

« Le troisième représente les épousailles de Marie et de saint Joseph.

« Le quatrième représente l'Annonciation de Marie. Il est écrit dans la bordure de ce quatrième tableau : « Au temps de Zuane de « Nicolò Zimador et ses collègues. MCCCCCIIII au mois d'avril ».

« Le cinquième représente la visitation de Marie à sainte Élisabeth.

« Le sixième représente la mort de Marie, ou, selon d'autres, celle de sainte Anne.

« Ce 27 août 1784.

« Reçu comme dans l'original de feu Zanetti, inspecteur, délivré par M. Nicolas Colotti, gardien de l'École (1) ».

Dans les *Rapports* du successeur de Mengardi, le peintre François Maggiotto, fils du fameux Dominique, nous trouvons, à la date du 18 octobre 1796, les indications suivantes :

« Dans l'École de Sainte-Marie et Saint-Gall à Saint-Maurice, il y a six tableaux de Carpaccio en mauvais état ».

De ces œuvres, ni Sansovino dans sa *Venetia,* ni Boschini dans ses *Ricche minere,* ni Antoine Marie Zanetti n'avaient parlé.

Après la chute de la République, l'École des boulangers fut dissoute par Napoléon avec les autres Écoles et confréries. Dans l'important *Catalogue du choix d'objets d'art mis à la disposition de S. A. I. Eugène Napoléon, vice-roi d'Italie, prince de Venise,* dressé sur l'ordre de l'Intendance générale des biens de la couronne par le délégué Pierre Edwards, nous trouvons à la date du 22 mars 1808 :

« Dépôt du 28 du dit (janvier 1808), École dei Pistori : 49. Vittore Carpaccio.

« La Naissance de la Vierge Marie, toile: 1re classe (ordre de valeur).

« La Présentation de Marie au temple, toile : 1re classe.

« L'Annonciation de Marie, toile : 1re classe.

« La Visitation de sainte Marie-Élisabeth, toile, 1re classe.

« Les Épousailles de Marie, toile : 1re classe.

(1) Archives d'État. Inq. d'Ét. *Tableaux insp.*, carton 909, 1796-97.

« *Benedict Diana* : La Mort de la Vierge Marie, toile : 1re classe ».

Quarante-trois tableaux étaient considérés les uns comme de *très mince valeur,* les autres comme *de la dernière qualité.*

Eugène de Beauharnais inaugure le grand musée de Brera, demande des tableaux aux dépôts de Venise, et il en résulte un premier envoi de Pierre Edwards à Milan.

Deuxième détail : « Peintures extraites de la collection et envoyées en plusieurs fois à Milan en 1808, conformément aux ordres de S. A. I. le Prince et Vice-Roi transmis par S. E. M. l'Intendant général des biens de la Couronne.

« École des Boulangers : Vittore Carpaccio : la Présentation de la Vierge Marie au Temple, toile.

« Les Épousailles de la Vierge Marie, toile ».

Plus tard nous trouvons :

« Observation sur les tableaux qu'on doit envoyer à l'Intendance générale des biens de la Couronne, par le délégué Edwards sur l'ordre et commission de S. E. l'Intendant général, 28 janvier 1811.

« Première liste : Vittore Carpaccio : la Naissance de la Vierge Marie, toile ».

Une note particulière d'Edwards dit : « Il semble que ce soit une de ses œuvres de la fin du XVe siècle, mais c'est une des plus faibles. Elle a subi quelques dommages, mais de peu d'importance (1) ».

Ces trois tableaux passèrent donc à Milan et les trois autres restèrent dans les dépôts de Venise.

On trouve encore, en 1822, les notes suivantes : « État général des tableaux et effets de la propriété domaniale existant dans le local de la commanderie de Malte, donnés en garde au professeur comte Bernardin Corniani, soussigné le 13 mars 1822, nos 784, 785, 786 : École des Boulangers : tableautins : haut. 3 m. 10,

(1) Archives d'État. Économat. Dossier Edwards, 1808, c. 22.

largeur 3 m. 10. État suffisant; simple toile. Visitation de sainte Élisabeth. La Mort de la Vierge Marie, l'Annonciation, Vittore Carpaccio (1) ».

En 1838, le prince de Metternich, désireux d'enrichir le musée qu'il avait formé à l'Académie de Vienne de tableaux de l'école vénitienne, envoyait à Rome pour en faire un choix les deux peintres Engert et Führich, qui choisirent dans les dépôts 85 tableaux, parmi lesquels l'*Annonciation* et la *Mort de la Vierge Marie* de Carpaccio, qui étaient *dans un état suffisant,* comme il est dit dans le rapport.

En 1814, on voulut orner le Musée Correr de Venise de certains des tableaux qui étaient dans les dépôts, et on prit le dernier tableau, qui restât encore à Venise du cycle de l'École des Albanais, la *Visitation,* et on le plaça au Musée.

Suivons maintenant l'exode des tableaux à travers les divers musées.

Dans la galerie de Brera, salle VII, nous trouvons cette indication :

« N° 307, *Vittore Carpaccio, la Présentation de la Vierge Marie au temple,* toile, haut. 1 m. 27, largeur 1 m. 37, vient de Venise, de l'École dei Pittori (*sic*).

« N° 309 : *les Épousailles de la Vierge Marie,* de la même dimension et provenance ».

Quand, en 1816, les Autrichiens s'emparèrent du royaume lombard-vénitien, Pierre Edwards fut invité à présenter un rapport sur les tableaux, restés dans les dépôts de Venise. Le rapport, établi avec un soin minutieux, indique les tableaux qui furent envoyés, sur le désir de Beauharnais, à Milan et à Modène. Ils ne furent pas tous destinés par Beauharnais aux musées publics, et certains passèrent aux mains de particuliers, comme la *Naissance de la Vierge* envoyée à Milan en 1811, qui se trouve maintenant

(1) Ibid. Statistique domaniale, vol. 339.

à la Galerie Lochis de Bergame sous le nº 235 (haut. 1 m. 29, largeur 1 m. 26), provenant, comme l'indique le catalogue, de la galerie du comte Théodore Lechi de Brescia. Mais comment est-elle passée de l'École des Albanais à la galerie de Lechi ? On l'ignore, et il est permis de supposer qu'elle a été donnée au comte de Brescia par Beauharnais.

De même furent données à l'Académie de Vienne par l'empereur Ferdinand : l'*Annonciation* (nº 43 du Cat., haut. 1 m. 27, largeur 1 m. 39) et la *Mort de la Vierge* (nº 69, haut. 1 m. 28, largeur 1 m. 33).

Enfin, au Musée de Venise (collection Correr), sous le nº 31 des peintures (page 68 du Cat.), se trouve encore la *Visitation* (haut. 1 m. 28, largeur 1 m. 37).

L'observation que ces six tableaux devaient appartenir à une même collection, représentant la Vie de la Vierge, fut faite pour la première fois par le critique d'art autrichien Théodore de Frimmel, dans un article publié dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin et Stuttgart, XI, 320). La pénétrante remarque de Frimmel, fondée sur une simple impression, est pleinement confirmée par les documents.





CHAPITRE IX

LES TABLEAUX DE LA « VIE DE LA VIERGE » A L'ÉCOLE DES ALBANAIS

INFLUENCE DU CULTE DE LA VIERGE SUR L'ART. || ORIGINE ET ÉVOLUTION DE LA LÉGENDE SUR LA VIE DE LA VIERGE. || SOURCES DE L'INSPIRATION DE CARPACCIO. || LES TABLEAUX SUR LA VIE DE LA VIERGE.

L'ÉCOLE des Albanais était consacrée à saint Maurice et à saint Gall, mais la Vierge en était la première et principale protectrice.

Au sujet de l'influence qu'eut le culte de la Vierge au moyen âge et pendant la Renaissance sur les institutions, les coutumes, sur l'art, il y a de longues et récentes études, et nous ne voulons pas redire ce qui est connu. Il nous paraît plutôt curieux et moins connu, au point de vue de l'art, de rechercher les origines et d'étudier l'évolution de la légende touchant la vie de la Vierge.

Les Évangiles synoptiques et de saint Jean parlent peu de la mère de Jésus. La lumière divine qui émane du Rédempteur laisse en quelque sorte sa mère dans l'ombre. Jésus lui-même confond son affection filiale dans son grand amour de l'humanité, et ses sentiments de famille s'effacent devant la divine mission qu'il doit accomplir sur la terre.

Quand le christianisme se répandit, triomphant de tous les obstacles, et que l'Église se fût établie solidement, l'imagination populaire ajouta aux actes des apôtres, des saints, des martyrs, les tristes histoires de douloureuses figures de femmes, parmi lesquelles se détache, pleine de charme et de douleur, celle de la Vierge, embellie par le sentiment de la maternité.

Ici, encore, pour la vie de la Vierge, il nous faut recourir à la *Légende dorée* de Voragine, qui n'en parle pas à part, mais qui en expose les principaux événements, à l'occasion des diverses fêtes consacrées par l'Église à Marie.

Prenons-en quelques exemples, qui nous feront mieux comprendre de quelle façon et par quelles idées fut fécondée la pensée des artistes et notamment de Carpaccio.

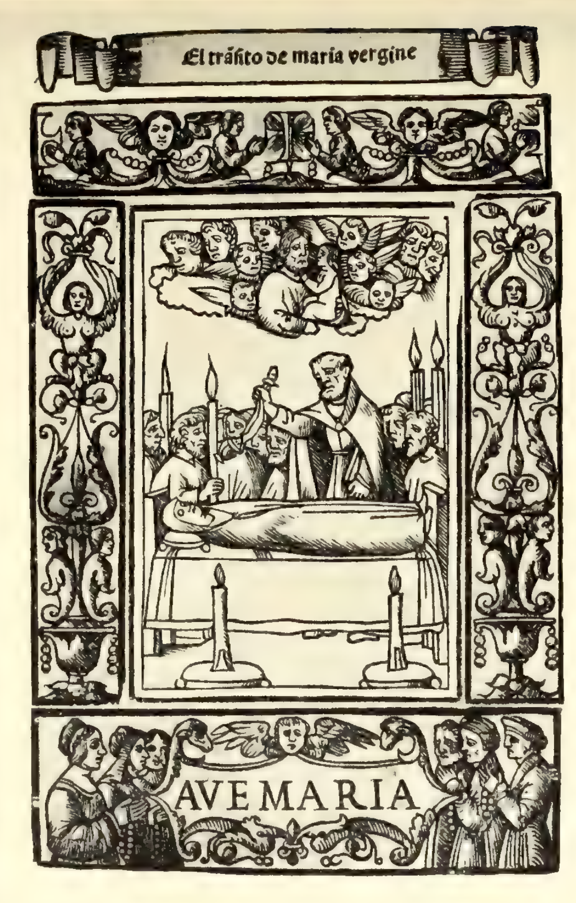
A la fête de l'Annonciation (chap. XXIII), Voragine, suivant en partie l'Évangile de Luc, en partie les légendes des Apôtres, dit que la bienheureuse Vierge, après avoir été de trois à quatorze ans au temple et fait vœu de chasteté, fut épousée ensuite, selon la volonté de Dieu, par le vieux Joseph, et que c'est à Nazareth, où lui apparut l'Ange, que la Vierge conçut le fils de Dieu. De là elle alla voir Élisabeth qui était enceinte de Jean.

Au jour de la Nativité de la Vierge, Voragine (chap. LXXII) décrit la naissance, l'enfance et les noces de Marie. Joachim de Nazareth et sa femme Anne de Bethléem passèrent ensemble leur vie pieuse et bienfaisante pendant vingt ans sans avoir d'enfants, mais craignant pour ce fait d'être exclus du temple, peine infligée par la loi aux époux sans postérité, ils firent vœu d'offrir au Seigneur l'enfant qui leur serait accordé. Leur mariage continuant d'être stérile, Joachim, après avoir été chassé du temple et maudit pour n'avoir pas augmenté le peuple de Dieu, s'en alla confus et honteux parmi ses bergers ; là un ange lui apparut, qui lui annonça qu'il aurait de sa femme, non par l'œuvre de chair, mais par la grâce de Dieu, une fille qui devait être consacrée dans le temple au Seigneur, car d'elle naîtrait le fils du Très Haut appelé Jésus. L'ange enjoignait à Joachim de partir sur l'heure pour Jérusalem, où il rencontrerait à la porte d'or Anne son épouse, affligée de son absence (1). Les deux époux, s'étant rencontrés, rentrèrent chez eux et, quand la divine promesse se fut accom-

(1) La rencontre de sainte Anne et de saint Joachim fait le sujet d'un tableau que Carpaccio a fait pour l'église Saint-François de Trévise et qui est aujourd'hui à l'Académie de Venise.



LES ÉPOUSAILLES
« Vie de la Vierge, VENISE 1492. »
(*Voir Page 221.*)



LA MORT DE LA VIERGE (EXTRAIT DU Rosaire de la glorieuse Vierge Marie, VENISE 1521).
(*Voir Page 222.*)



L'ANNONCIATION ET LA VISITATION
« Vie de la Vierge », VENISE 1492.
(*Voir Page 221.*)



LA NAISSANCE
« Vie de la Vierge », VENISE 1492.
(*Voir Page 221.*)



LA MORT
« Vie de la Vierge », VENISE 1492.
(*Voir Page 221.*)



LES SOUPÇONS DE JOSEPH (BAS-RELIEFS D'UNE COLONNE DU CIBOIRE DE SAINT-MARC).

(*Voir Page 222.*)



GIOTTO. — LA NAISSANCE DE MARIE
(FRESQUE. CHAPELLE DES SCROVEGNI, A PADOUE).

(*Voir Page 223.*)

plie, ils donnèrent à l'enfant le nom de Marie; et à l'âge de trois ans elle fut conduite au temple et consacrée au Seigneur. Il y avait autour du temple — symbole des quinze psaumes — quinze gradins. L'enfant, sans l'aide de personne, malgré la faiblesse d'un âge aussi tendre, monta les gradins en courant, soutenue par la grâce divine. Le père et la mère laissèrent dans le temple, avec les autres vierges, leur fille qui crût en sainteté, ajoutant à la prière le tissage et la broderie. Quand elle eut quatorze ans, le grand prêtre ordonna que toutes les vierges, qui avait l'âge fixé, revinssent chez elles pour se marier. Mais Marie manifesta le désir de se consacrer au service de Dieu, ayant fait vœu de chasteté. Le grand prêtre, répugnant à introduire cette coutume insolite, convoqua le Sanhédrin des Anciens, qui, vu la gravité du cas, implorèrent le jugement du Seigneur ; et la voix du Seigneur se fit entendre dans le silence solennel du temple, commandant que tous les descendants de David qui n'étaient pas mariés portassent une vergette à l'autel, et que celui dont la vergette fleurirait devait être l'époux de Marie. Les descendants de David étaient nombreux à Jérusalem, et parmi eux se trouvait Joseph qui, en raison de son âge avancé, ne trouva pas bon de porter la vergette en qualité d'aspirant à la main d'une aussi jeune enfant. Mais, sur un nouvel ordre du Seigneur, Joseph obéit, et dans ses mains germa et fleurit la vergette, au bout de laquelle se posa le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Joseph s'en revint à Bethléem pour faire les préparatifs nécessaires à la célébration des saintes noces, cependant que Marie, avec sept vierges de son âge, retournait à la maison paternelle de Nazareth, où l'ange Gabriel lui annonça sa divine maternité. Quelques jours après, Marie vint à la maison de Zacharie, où Élisabeth la salua du nom de bénie entre toutes les femmes.

Au jour de l'Assomption, Voragine place la légende de la Mort de la Vierge, poétiquement embellie par les gnostiques aux IIIe et IVe siècles. La légende raconte qu'après la tragédie du

Golgotha, Marie vécut dans sa maisonnette du mont Sion, visitant les lieux sanctifiés par son divin fils. Un jour, tandis que la reine des affligées pleurait la perte de son fils avec une douleur encore plus vive, l'ange, qui déjà l'avait saluée mère du Rédempteur, lui apparut et lui annonça que son divin fils l'attendait au ciel. La Vierge demanda comme une grâce que les apôtres, dispersés dans le monde, fussent réunis autour d'elle avant sa mort. L'ange le promit et disparut, laissant à la mère de Jésus, qui se mit sur le lit pour attendre la mort, une palme resplendissante. Et bientôt, l'apôtre Jean, qui prêchait à Éphèse, fut enlevé dans les nuages et porté à la maison de Jésus, avec les autres apôtres, amenés de la même façon de l'endroit où ils se trouvaient.

A la troisième heure de la nuit, Jésus apparut, avec la cohorte des anges, avec la compagnie des patriarches, avec les escadrons des martyrs, avec les milices des confesseurs, avec le chœur des vierges, et les phalanges divines se rangèrent devant le lit de la Vierge, et élevèrent vers les cieux leurs chants les plus doux. A un signal divin, l'âme de Marie quitta son corps et vola dans les bras de son fils, qui ordonna aux apôtres de porter la dépouille bénie dans la vallée de Josaphat. Et cependant chantaient les rouges fleurs des rosiers, qui sont les martyrs, et les lis de la vallée, qui sont les milices des anges, des confesseurs, des vierges, et à leur chant se mêlait le chant des apôtres, qui voyaient accueillie dans le sein du Seigneur l'âme resplendissante de Marie. Pareillement, d'une vive lumière que les yeux des hommes ne pouvaient soutenir resplendit la dépouille de Marie, que trois vierges avaient déshabillée pour la laver et la porter au cercueil.

Jean, au milieu des hymnes angéliques, tint la palme devant le cercueil que portaient Pierre et Paul, suivi des autres apôtres. Le cortège, entouré d'un nuage brillant, était invisible, mais, comme on entendait les chants, les Hébreux coururent aux armes pour tuer tous les disciples de Jésus, enlever le corps de sa mère et le brûler. Le grand prêtre, enflammé de colère, arriva jusqu'au



LA NAISSANCE DE LA VIERGE.



LES ÉPOUSAILLES DE LA VIERGE.



LA NAISSANCE DE JÉSUS.

ANTOINE VIVARINI. — LA VIE DE LA VIERGE ET DE JÉSUS (MUSÉE DE BERLIN).

(*Voir Page 225.*)



LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.



LA CIRCONCISION.



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

ANTOINE VIVARINI. — LA VIE DE LA VIERGE ET DE JÉSUS (MUSÉE DE BERLIN).
(*Voir Page* 225.)

cercueil et voulut le renverser. Mais ses mains se desséchèrent sur-le-champ et demeurèrent attachées au cercueil.

Arrivés à la vallée de Josaphat, les apôtres ensevelirent la dépouille dans la tombe et demeurèrent auprès d'elle jusqu'à ce que, le troisième jour, le Seigneur apparût, entouré des anges, et, ayant fait comparaître l'âme de Marie, la rendît au corps, qui sortit glorieusement du sépulcre et fut enlevé au ciel au milieu d'une couronne d'anges.

Dans la légende de la Vierge est contenue la conception qui fait le fond d'une grande partie de l'art du moyen âge, et dans le récit de Voragine, on retrouve l'origine et le développement de beaucoup d'idées, qui prirent ensuite forme dans les peintures et les sculptures. Et si l'on pénètre dans l'étude de ce mysticisme abstrait et symbolique, on comprend que l'Italie, au milieu même de ses luttes acharnées, ait pu avoir une peinture idéaliste comme celle de Giotto, et que Venise, ville du commerce et du gain, ait pu produire un art simple et naïf, comme celui de Carpaccio et des autres artistes du Quattrocento.

Cependant, si le livre de Voragine est la plus complète expression de la littérature religieuse et légendaire, il n'en est pas la première.

L'évêque de Genève, outre qu'il recueille un grand nombre de traditions orales, réunit beaucoup de légendes écrites avant lui, clarifiant le récit par une critique sans doute puérile, mais cependant remarquable, sans accepter tous les faits avec une foi aveugle. Ainsi, pour ce qui est de la vie de la Vierge, à la narration des Évangiles et à la tradition orale s'étaient, au cours des siècles, ajoutés d'autres textes, comme l'atteste Voragine lui-même, qui ne manque pas de citer ses sources, tels l'*Histoire anonyme de la Bienheureuse Vierge*, l'*Histoire de la Nativité de la Vierge* transcrite par saint Jérôme, l'Épître du même saint Jérôme à Cromazio et à Héliodore, un petit livre apocryphe intitulé *le Bienheureux Jean l'Évangéliste*, les écrits d'Epiphanios et de Dionisios, disciple de

l'apôtre Paul, etc. Et l'hagiographie continua à produire abondamment. Parmi les auteurs les plus remarquables, on cite Flodoard, chanoine de Reims, qui écrivit en quinze livres les vies des saints pour chaque mois de l'année. On a de son œuvre, qui ne fut jamais imprimée, une copie intacte à Trèves et une autre en très mauvais état à Reims. Il vivait à l'époque de Louis d'Outremer (936-954) et de Lothaire (954-980). Pendant tout le moyen âge et la Renaissance, la littérature légendaire hagiographique se développa et s'épanouît en une riche floraison (1), cependant que se développaient parallèlement les mystères et les drames sacrés. Dans ceux-ci, pourtant, nous n'avons jamais trouvé la vie de la Vierge représentée en entier, mais seulement des épisodes ou la description de quelque fête qui lui est consacrée (2).

Il n'y a pas lieu ici de suivre le développement de la légende de la Vierge, mais seulement de chercher à quelles sources Carpaccio peut avoir puisé son inspiration. Parmi les récits, qui peuvent avoir servi de guide à l'artiste, un livre que nous trouvons parmi les incunables paraît avoir une certaine importance. C'est la *Vita di Cristo e della Madonna* (3).

On lit à la première page :

« *Table des choses qui sont contenues dans la vie de Notre Seigneur Messire Jésus-Christ et de sa glorieuse mère Vierge Madone Sainte Marie.*

(1) Voici des Vies de la Vierge imprimées aux xve et xvie siècles :
1° *Miracoli della gloriosa V. M.* Milan, 1469 (1478).
2° *Vida y excellentias de nostra Senora per Mig. Perez.* Barcelone, 1495.
3° *La vita miracolosa della Vergine Maria et de Jesu Cristo.* Milan, 1499.
4° *Le trespassement et assumption de la Vierge Marie.* Paris, vers 1500.
5° *Vita divae Mariae cum fig. Alb. Dureri,* 1511, in-fol.
6° *Vita di Maria Vergine di P. Aretino,* vers 1540.
7° *Vita della Vergine M. con l'humanità del Redentor del mondo del P. Bart. Meduna.* Venise, 1574.

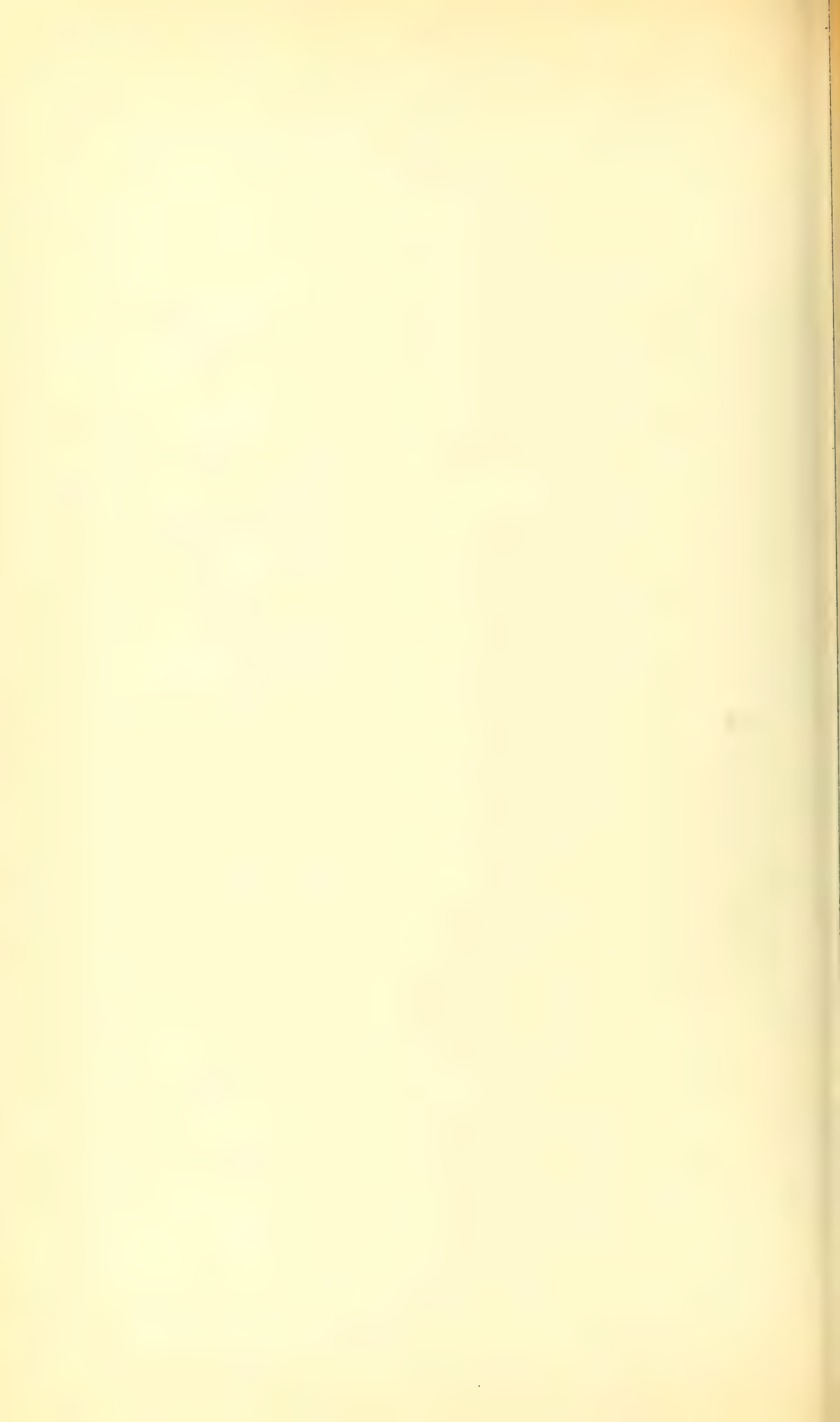
(2) Voici le titre de quelques représentations sacrées sur la vie de la Vierge :
1° *La Rappresentazione della Purificatione di Nostra Donna, che si fa per la festa di Santa Maria della Candelaia.* Réimprimée à Florence, MDCIX.
2° *La Rappresentazione et Festa della Annuntiatione di Nostra Donna. Con una aggiunta di duo belli capitoli Nuovamente ristampata.* A la fin : Imprimée à Florence en MDLXVI.
3° *La Natività e Vita della gloriosa Vergine Maria.* A Florence, aux échelles de Badia et à Pistoia par Pier Antonio Fortunati, 1648.

(3) Bibl. Marciana, n° 41026 (CXIII.I).

Pl. 14. VITTORE CARPACCIO. — LA NAISSANCE DE LA VIERGE.

[illegible] Bergame





« Imprimé à Venise chez Baldissera dei Arciguidi, le 10 décembre MCCCCLXXIIII. »

Plus importante est la *Vita de la preciosa Vergene Maria e del suo unico figliolo Iesu Christo benedicto,* imprimée à Venise en 1492 (1) et ornée de belles gravures, extraites de la Bible dite de Malermi, publiée à Venise en 1490 par Jean Ragazzo.

Dans ce livre et dans d'autres semblables, la vie de la Vierge se mêle à celle de Jésus, dans le texte et dans la représentation graphique, qui alternent, comme on le voit par le titre, les actes de Jésus avec ceux de la Vierge, et il importe, pour notre dessein, de voir quels sont, pour la vie de la Vierge, les principaux motifs des illustrations.

Dans la *Présentation au Temple,* nous trouvons la même composition que celle qui fut adoptée par Carpaccio. Nous voyons l'escalier du temple, composé, selon les uns, Voragine par exemple, de quinze gradins, symbole des quinze psaumes, de dix selon les autres, et que l'enfant monte toute seule.

Dans les *Épousailles,* le dessinateur, ou plutôt Malermi, qui en est le véritable inspirateur, suit la composition unanimement adoptée, mais à laquelle, on le verra, Carpaccio apporte une curieuse innovation décorative.

L'*Annonciation* présente une scène en deux parties qui était très goûtée des peintres vénitiens, car elle pouvait s'adapter aux deux panneaux des orgues.

Dans la *Visitation,* représentée dans la même gravure, les deux femmes toutes seules se serrent dans les bras l'une de l'autre.

Dans la *Mort de la Vierge,* on voit un ange qui coupe les deux mains à un sacrilège, qui avait osé toucher le cadavre de la Madone. C'est une punition qui ressemble beaucoup à celle infligée au grand prêtre hébreu, qui, pour avoir touché le cercueil de Marie, eut les deux mains desséchées. Une autre gravure, que nous em-

(1) Musée Civique, G. 52. Cfr. Duc de Rivoli (prince d'Essling), *Bibliographie des livres à figures vénitiens,* 1469-1525, p. 49. Paris, 1892.

pruntons au *Rosario de la gloriosa Vergine Maria* (Venise, 1521), est plus conforme à la représentation habituelle de la mort.

Tels sont les textes et les illustrations que Carpaccio eut probablement entre les mains, lorsqu'il s'appliqua avec le soin le plus scrupuleux à peindre pour l'École des Albanais les épisodes de la vie de la Vierge.

L'art italien avait déjà interprété, en un grand nombre de peintures ou de sculptures, avec une naïve simplicité ou une puissance dramatique, la poétique légende. Il nous importe donc tout particulièrement de connaître les monuments artistiques de Venise ou des pays voisins, qui peuvent avoir inspiré le peintre.

Les quatre colonnes de cipolin du ciboire de Saint-Marc sont toutes sculptées avec les histoires de Jésus et de Marie, distribuées en neuf zones, réparties chacune en neuf petites colonnes sur lesquelles tournent des archivoltes. Sans nous arrêter aux diverses conjectures, qui ont été proposées sur leur origine et leur époque, nous voyons dans toutes ces colonnes les caractères des œuvres orientales. Les représentations dénotent le mélange des évangiles synoptiques et apocryphes et suivent fidèlement la tradition que recueillera Voragine. L'histoire de la Vierge est sculptée presque tout entière sur la colonne nord-est, depuis la base jusqu'au chapiteau, avec les inscriptions suivantes :

1° *Isachar Pontifex despexit Ioachim et munera ejus* ;

2° *Adhortatur Angelus Ioachim et Annam ; praedicens eis filiam nascituram* ;

3° *Item fatur Angelus ad Ioachim et ad Annam de faecunditate ferenda* ;

4° *Ioachim et Anna : Mater Dei nascitur. Munera offeruntur in templo ;*

5° *Offertur sacrificium Deo pro beata prole recepta* ;

6° *Mater salutis nostrae ducitur cum muneribus in templum ;*

7° *Munera cum lampadibus offeruntur Deo pro Virgine nata ;*



L'Ange annonce à Saint Joachim la Naissance de Marie.



La Naissance de la Vierge.



Les Parents conduisent la Vierge aux marches du Temple.



La Vierge monte seule l'Escalier.



Le Miracle des Vergettes fleuries.



Les Fiançailles.

ÉCOLE DE JACQUES BELLINI. — LA VIE DE LA VIERGE ET DE JÉSUS (MUSÉE DU LOUVRE).

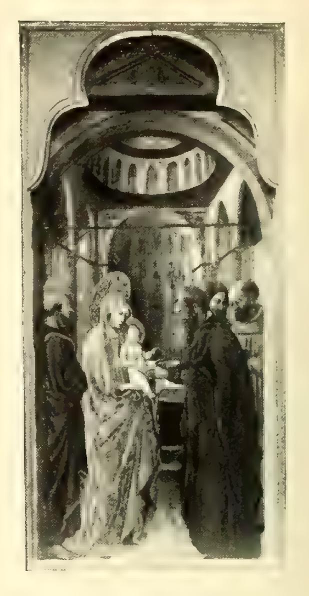
(*Voir Page* 223.)



La Visite de Marie à Élisabeth.



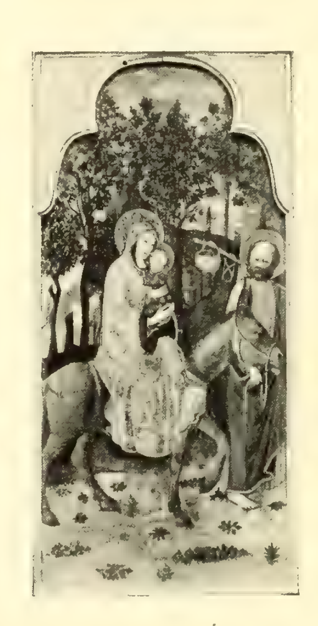
La Naissance du Christ.



La Circoncision.



La Purification.



La Fuite en Égypte.



Le Christ chez les Docteurs.

ÉCOLE DE JACQUES BELLINI. — LA VIE DE LA VIERGE ET DE JÉSUS (MUSÉE DU LOUVRE).

(*Voir Page 223.*)

8° *Ysachar Virginem recepit in templo, quae illo juvante per se gradus ascendit ;*

9° *Virga Joseph apparuit florida cui Virgo fuerit commendanda.*

Sur la colonne du nord-est on voit encore cette inscription et la scène qui s'y rapporte :

Annuntiacio : Maria it ad Elisabeth : Suspitio : Nativitas Iesu Christi.

Tous les autres bas-reliefs des trois colonnes sont occupés par les épisodes de la vie du Christ.

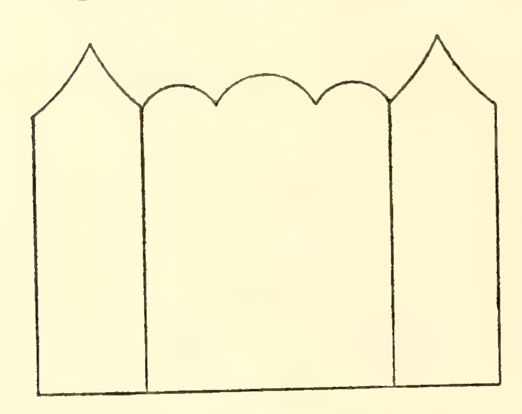
Mais les fresques, que de 1303 à 1305 Giotto exécuta avec une puissante originalité dans la chapelle des Scrovegni à Padoue, tout près de Venise, eurent une influence bien plus forte sur l'iconographie vénitienne.

Deux œuvres, dues au pinceau d'un artiste vénitien de la première moitié du Quattrocento, traitent le même sujet et sont évidemment inspirées de l'immortel artiste.

La première, qui, si elle n'est pas de Jacques Bellini, est très probablement d'un de ses bons élèves, est la prédelle de la table d'autel représentant l'*Annonciation,* attribuée à tort à Angelico, qu'on admire dans l'église de Saint-Alexandre à Brescia. La prédelle, qui n'est pas du même auteur que le tableau, est formée de cinq tablettes de forme oblongue, qui représentent : *la Naissance, la Présentation au Temple, la Visitation, Un Miracle* et *la Mort.* Inspirées du style giottesque, elles comptent parmi les meilleures œuvres de l'école vénitienne primitive.

L'autre œuvre en douze petites tables, qui est au Louvre sous le nom de Gentile de Fabriano, mais qui nous paraît être au contraire de l'école de Jacques Bellini, semble bien être de la même main et procède pareillement de Giotto. Il n'est pas facile de remettre dans leur ordre primitif ces très beaux petits tableaux, disposés aujourd'hui horizontalement à la file, sans le moindre repère d'art et de chronologie iconographique. Cette table et les tables de ce genre étaient ordinairement divisées en trois compar-

timents à peu près à la façon des triptyques, avec deux pointes de lances au sommet des extrémités et un trèfle écrasé qui couronnait la table du milieu. Les deux compartiments latéraux étaient composés de deux ou trois petites tables à sujets variés, sur une même ligne verticale. Beaucoup de ces tablettes furent séparées de leur table et dispersées de tous côtés dans les musées, perdant ainsi l'unité organique en vue de laquelle l'artiste les avait assemblées. Nous avons quelques tables encore intactes, disposées dans l'ordre voulu par l'artiste sur deux ou trois files verticales de tableautins, avec une figure plus grande au milieu, par exemple celle de la *Circoncision* de Caterino au Musée de Venise, et les deux tables de Quiricio de Murano, l'une qui est au Musée de Rovigo, l'autre à l'Académie de Vienne.



Les douze tablettes du Louvre devaient former en colonnes les deux côtés du tableau, qui avait au milieu, sur toute la hauteur, une figure, probablement une *Annonciation*.

Si l'on place les tablettes du Louvre six d'un côté et six de l'autre, selon cette espèce de parallélisme entre les actes de Marie et ceux de Jésus, que nous avons vu si habituel dans les légendes, l'ordre primitivement voulu par le peintre apparaîtra aussitôt :

1° L'Ange annonce à saint Joachim la naissance de Marie ;

2° La Naissance de la Vierge ;

3° Ses parents conduisant la Vierge à l'escalier du Temple ;

4° La Vierge monte seule l'escalier ;

a) La Visite de Marie à Élisabeth ;

b) La Naissance du Christ ;

c) La Circoncision ;

d) La Purification ;

TOUR DE L'HORLOGE DE LA PLACE DEI SIGNORI, PADOUE. (*Voir Page 230.*)



JACQUES BELLINI. — L'ADORATION DES MAGES (COLLECTION DE MRS CHAPMAN, NEW-YORK).
(*Voir Page 225.*)



LE FOND DE L'IMPALLIATA DA PUERPERA DE FRANÇOIS XANTO AVELLI. (*Voir Page 228.*)



IMPALLIATA DA PUERPERA, PORCELAINE DE FRANÇOIS XANTO AVELLI, DE ROVIGO (1530) (MUSÉE CIVIQUE, VENISE). (*Voir Page 228.*)



ÉCOLE DE JACQUES BELLINI : HISTOIRE DE LA VIE DE LA VIERGE (PRÉDELLE DE LA TABLE D'AUTEL DANS L'ÉGLISE DE SAINT-ALEXANDRE, BRESCIA). (*Voir Page 223.*)

e) La Fuite en Égypte ;

f) Le Christ parmi les Docteurs;

5° Le Miracle des Vergettes fleuries ;

6° Les Épousailles.

Nous trouvons un autre exemple de ce parallélisme entre les deux vies de Jésus et de Marie dans six tables du Musée de Berlin, qui, à notre avis, doivent être attribuées à la première manière d'Antoine Vivarini.

Deux autres cycles de la vie de la Vierge furent exécutés à Venise avant Carpaccio : l'un par Jacques Bellini, à l'École de Saint-Jean l'Évangéliste, qui est perdu; l'autre par Michel Giambono. D'aucuns croient que faisaient partie du premier des tableaux récemment émigrés outre-mer, dont l'un, l'*Adoration des Mages,* orne aujourd'hui la collection de Mme Chapman, de New-York. Le second fut, vers la moitié du Quattrocento, reproduit par Michel Giambono sur deux mosaïques de la voûte de la chapelle des Mascoli à Saint-Marc; elles représentent d'un côté : la *Visite à Élisabeth* et la *Mort de la Vierge* ; de l'autre, la *Naissance de la Vierge* et la *Présentation au Temple.* Les mosaïques sont tout entières de la main de Giambono : elles dénotent la même technique qui, au dire des spécialistes, est parfaite, et, de plus, les mosaïques de la *Visite* et de la *Mort* portaient comme les deux autres l'inscription : *Michael Çambono Venetus fecit,* qui avait été effacée par les restaurations. Mais probablement dans les cartons d'après lesquels les mosaïques furent exécutées on retrouverait le crayon d'Andrea del Castagno. Dans les mosaïques, où on lit encore la signature de Giambono, les personnages se meuvent entre trois édifices qui portent la marque de l'architecture ogivale, fleurie d'orne ments bizarres, de dentelles de marbre, de sveltes colonnettes. Dans les deux qui font vis-à-vis, que le même Giambono exécuta sur les dessins d'un artiste plus moderne, comme del Castagno, les motifs et les caractères de l'art ne sont plus les mêmes, et dans l'architecture triomphe le majestueux style classique. Dans

les mosaïques qui sont dans le goût du moyen âge, la composition et les groupements des personnages présentent plus d'une ressemblance avec les tableaux de Carpaccio, qui sans doute subit toutes ces influences quand il s'appliquait à orner de son pinceau l'École des Albanais.

Les cycles picturaux de Carpaccio étaient généralement interrompus à mi-autel. Le côté de l'Évangile recevait la lumière d'en haut à gauche, celui de l'Épître d'en haut à droite, comme on le voit par les tableaux eux-mêmes, en observant la direction des ombres des personnages. Le cycle des Albanais fait exception à cette règle : il était disposé en une seule file, à la façon d'une frise, comme le prouvent non seulement les projections des ombres, mais encore le rapport déjà cité de Mengardi, où il est dit que les peintures étaient toutes *à gauche* de la salle de l'Hôtel, qu'on peut encore imaginer en dépit des transformations et des restaurations qui l'ont déshonorée.

L'autel s'élevait en face des deux fenêtres, l'une regardant de biais le champ de Saint-Maurice, l'autre la rue dite *du Piovan* sur laquelle, au temps de Carpaccio, ne s'était pas encore élevé le palais grandiose, que fit construire au XVIe siècle Denys Bellavite, marchand d'huile et de farine, qui en fit décorer la façade par Paul Véronèse. Les tableaux de Carpaccio furent placés sur le mur à gauche, évidemment pour profiter du meilleur jour, qui venait de la fenêtre placée près du vaste champ de Saint-Maurice.

La longueur des tableaux mis à la file est de 8 m. 14, celle du mur de 9 m. 42; il reste donc une longueur de 1 m. 28 qui doit être répartie en sept piliers, placés entre les tableaux, et larges chacun d'environ 18 centimètres.

Sur le tableau de l'autel, probablement le plus ancien de l'École, on n'a pas d'indications, mais, par comparaison avec les autres Écoles, on peut supposer qu'il représentait la Madone avec saint Maurice et saint Gall à ses côtés.

La série des tableaux commence avec la *Naissance de la Vierge*



MICHEL GIAMBONO. — LA VIE DE LA VIERGE. MOSAÏQUE DE LA CHAPELLE DEI MASCOLI (ÉGLISE SAINT-MARC, VENISE).

(*Voir Page* 225.)



MICHEL GIAMBONO. — LA VIE DE LA VIERGE. MOSAÏQUE DE LA CHAPELLE DEI MASCOLI (ÉGLISE SAINT-MARC, VENISE).

(*Voir Page* 225.)



VICTOR OU BÉNÉDICT CARPACCIO. — FIGURE DE FEMME REPRISE DU TABLEAU : La Naissance de la Vierge (GALERIE BENSON, LONDRES). (*Voir Page 228.*)



VITTORE CARPACCIO. — ÉTUDES DE PERSONNAGES POUR L'ESQUISSE DE LA PRÉSENTATION (GALERIE DES UFFIZI, FLORENCE). (*Voir Page 232.*)

Marie, qui porte aujourd'hui la signature apocryphe de Carpaccio.

Comme à l'ordinaire, le grand artiste nous ouvre, pour ainsi dire, une fenêtre sur le passé, nous fait vivre dans l'intimité de la maison, et nous montre une chambre à coucher vénitienne avec cette fidélité minutieuse d'inventaire, qui ne nuit pas à l'impression d'ensemble et, loin de diminuer, augmente la valeur de l'œuvre.

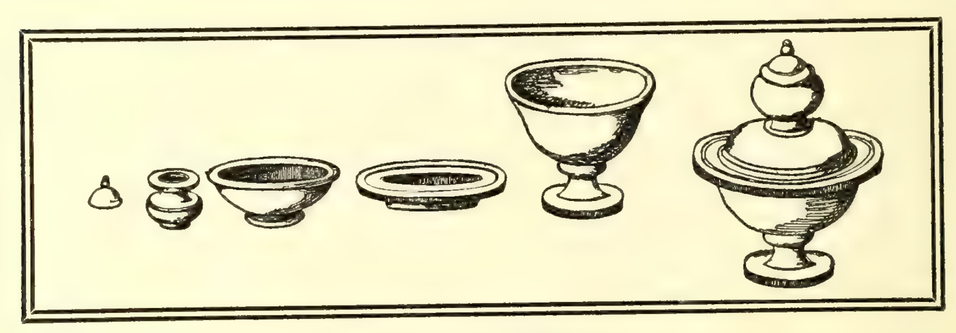
Tandis que l'amateur de costumes y trouve des détails précieux sur la vie intime de Venise, le connaisseur d'art admire la science de la composition, la splendeur du coloris, la pureté du dessin. Ensemble merveilleux de qualités qui ne se rencontre pas chez beaucoup d'autres peintres.

Le lit, placé dans une alcôve, d'où descendent de riches courtines arrêtées en haut par le ciel et les pentes de lit (*bonagrazia, bandinella*) avec des franges à boules, repose sur une haute prédelle (*banco da letto*); sur le dernier degré de la prédelle pend un magnifique tapis oriental. La belle couverture du lit est semblable à celles qui sont décrites dans les inventaires, qui étaient si appréciées des Vénitiens, et qui, avec leurs teintes voyantes, mais harmonieuses, dénotaient toujours un goût inné de la couleur.

Sainte Anne, à demi couchée, le bras appuyé sur l'oreiller et une main soutenant sa tête, regarde, d'un air calme et affectueux, deux femmes, qui sont occupées à donner les soins d'usage à la nouvelle-née. A côté, saint Joachim, un beau vieillard à la flottante barbe blanche, appuyé sur un bâton, regarde, lui aussi, d'un air d'affectueuse satisfaction, les deux femmes qui s'empressent autour de l'enfant. L'une, déjà vieille, la tête couverte d'un mouchoir, assise sur une marche de la prédelle, tient du bras gauche l'enfant, dont la tête est entourée d'une petite auréole, et elle allonge l'autre main vers le baquet du bain, pour prendre la température de l'eau (1). L'autre, jeune encore,

(1) Déjà dans le *Menologio* grec de 1205, qui est à la Vaticane, on voit Anna couchée sur le lit, tandis que trois femmes lui apportent à manger et qu'une autre se prépare à laver l'enfant et plonge la main

montre un beau profil, et est assise sur le tapis, en train de rouler les langes. La même figure a été reprise par Vittore ou par son fils Bénédict dans un fragment de tableau, qui se trouve actuellement à la galerie Benson à Londres. Une troisième femme, avec une coiffe blanche, s'approche du lit avec une écuelle (*piadena*) (1) de bouillon, qu'elle refroidit en la remuant d'une cuiller. Dans le mobilier vénitien, ces *piadene,* qu'on appelle aussi *impalliate da puerpere,* représentaient un objet assez curieux, qui est aujourd'hui une pièce de collection très recherchée. Elles sont en fine porcelaine, certaines sont peintes, les autres blanches, de dimensions variées et calculées de façon qu'elles puissent entrer l'une dans l'autre, composant ainsi une espèce d'urne dont le sommet est formé par la salière et le coquetier.



IMPALLIATA DA PUERPERA.
Salière. Ongaresca ou piadena. Couvercle. Coquetier. L'impalliata complète.

Si nous portons nos regards autour de la pièce représentée par Carpaccio, nous nous trouvons entourés du luxe sobre du XV[e] siècle, à l'époque où, dans les formes et l'ordonnance extérieure des ob-

dans l'eau pour prendre la température. Une scène semblable est représentée dans une miniature des *Homélies* du moine byzantin Jacques, également à la Vaticane. Les grandes lignes de la composition des autres épisodes de la vie de Marie se trouvent aussi reproduites avec de légères variantes dans les peintures et les sculptures plus anciennes. Carpaccio suit l'antique tradition iconographique, adoptée par les artistes du Trecento et à laquelle ceux du Quattrocento n'ajoutèrent rien ou presque rien.

(1) PICCOLPASSO (*Arte del vasaio*, Rome, 1857) dit que les Vénitiens appelaient *piadena* l'*ongaresca* des Urbinates. L'*impalliata* se composait de l'écuelle (*piadena*) et du couvercle (*taier*) qui, renversé, servait de plat (LAZARI, *Notice du Musée Correr*, p. 63. Venise, 1859). Il existe au Musée de Venise une superbe impalliata de Francesco Avelli de Rovige. L'extérieur de l'impalliata est à dessins sur fond bleu, avec deux cartouches ; sur l'un est l'année (MDXXXI), l'autre porte les initiales de l'auteur (F. X. A. R.) (François Xante Avelli Rodigino). A l'intérieur est représentée une femme étendue sur le lit, tandis qu'une jeune fille fait sécher au feu des langes et en face Lucine tient un enfant sur les genoux. Le couvercle (*taier*) représente la Nativité de Jésus (LAZARI, cit., p. 62).



…RPACCIO. — LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU …IPLE.





jets, régnait encore l'austérité élégante du moyen âge et où cependant apparaissaient déjà les grâces de la Renaissance. Sur le mur qui est à côté du lit court cette espèce de console fixée au mur appelée *soaza* (corniche), et sur ce meuble caractéristique, dans un désordre élégant, sont placés une coupe et un chandelier de bronze de forme orientale, ciselés, et d'autres vases et pots de verre ou de porcelaine. « *Vases et pots sans valeur sur la console* », lit-on souvent dans les inventaires du temps, dressés par des notaires, qui ne prévoyaient certainement pas que ces objets *sans valeur* deviendraient un jour précieux et recherchés. Sous la *soaza* est étendue une étoffe verte, avec des ornements (*frixi*) d'or. D'ordinaire, au-dessus de ces *soaze* était pendue une table avec une Madone byzantine. Carpaccio, très judicieusement, y suspend au contraire une petite lampe (*cesendelo*) et une targe portant un fragment en hébreu du « Scir hameloth », une prière qui, suivant l'usage des Hébreux, devait être pendue aux quatre coins des chambres des femmes en couches.

Ici encore, Carpaccio est fidèle à son habitude d'introduire dans le tableau un animal, et dans le fond deux lapins rongent une feuille de chou. La porte est ouverte et laisse voir d'abord la cuisine avec le vaste manteau de la cheminée ; devant, une servante est assise en train de plumer un poulet, et les beaux plats d'étain et de cuivre sont pendus en ordre le long des murs. Non seulement dans les maisons des gens du peuple, mais aussi dans celles des bourgeois aisés, la cuisine, placée à côté de la chambre à coucher, servait aussi de salle à manger, coutume qui subsiste encore chez quelques modestes familles anciennes, que n'ont pas encore transformées les prétentieux usages modernes.

Après la cuisine, au fond, se perdent d'autres pièces, peintes avec des effets de perspective et de lumière qui font penser à Pierre de Hooch.

Dans l'ordre d'emplacement, le tableau de la *Présentation de la Vierge au Temple* venait le second. Comme le raconte la légende

de la Vierge, les jeunes filles israélites se consacraient au temple, y restant quelques années, et s'occupant, en attendant, à des travaux de broderie ou autres pour le culte divin. Dans la scène représentée par Carpaccio, le temple s'élève à droite avec l'escalier, qui coupe le tableau diagonalement de gauche à droite du spectateur.

Dans le fond se dresse une tour à horloge, dont les heures sont indiquées en chiffres hébraïques. La tour a quelque ressemblance avec celle de l'horloge élevée sur la place *dei Signori* à Padoue vers 1450, et embellie ensuite en 1533 de la majestueuse porte construite sur les plans de l'architecte Jean-Marie Falconetto.

Au haut de l'escalier se tient le grand prêtre avec deux prêtres derrière lui. Les mains tendues, il accueille l'enfant agenouillée sur le troisième des dix degrés. Au pied des marches, saint Joachim, tête nue, et le groupe des saintes, parmi lesquelles se détachent en première ligne, modestement vêtues et les mains jointes, sainte Anne et sainte Élisabeth. Ce groupe des trois femmes se retrouve dans d'autres tableaux ou dessins de Carpaccio, qui s'était peut-être inspiré lui-même d'un détail caractéristique de la vie populaire vénitienne, telle qu'elle se déroulait dans les rues et sur les places.

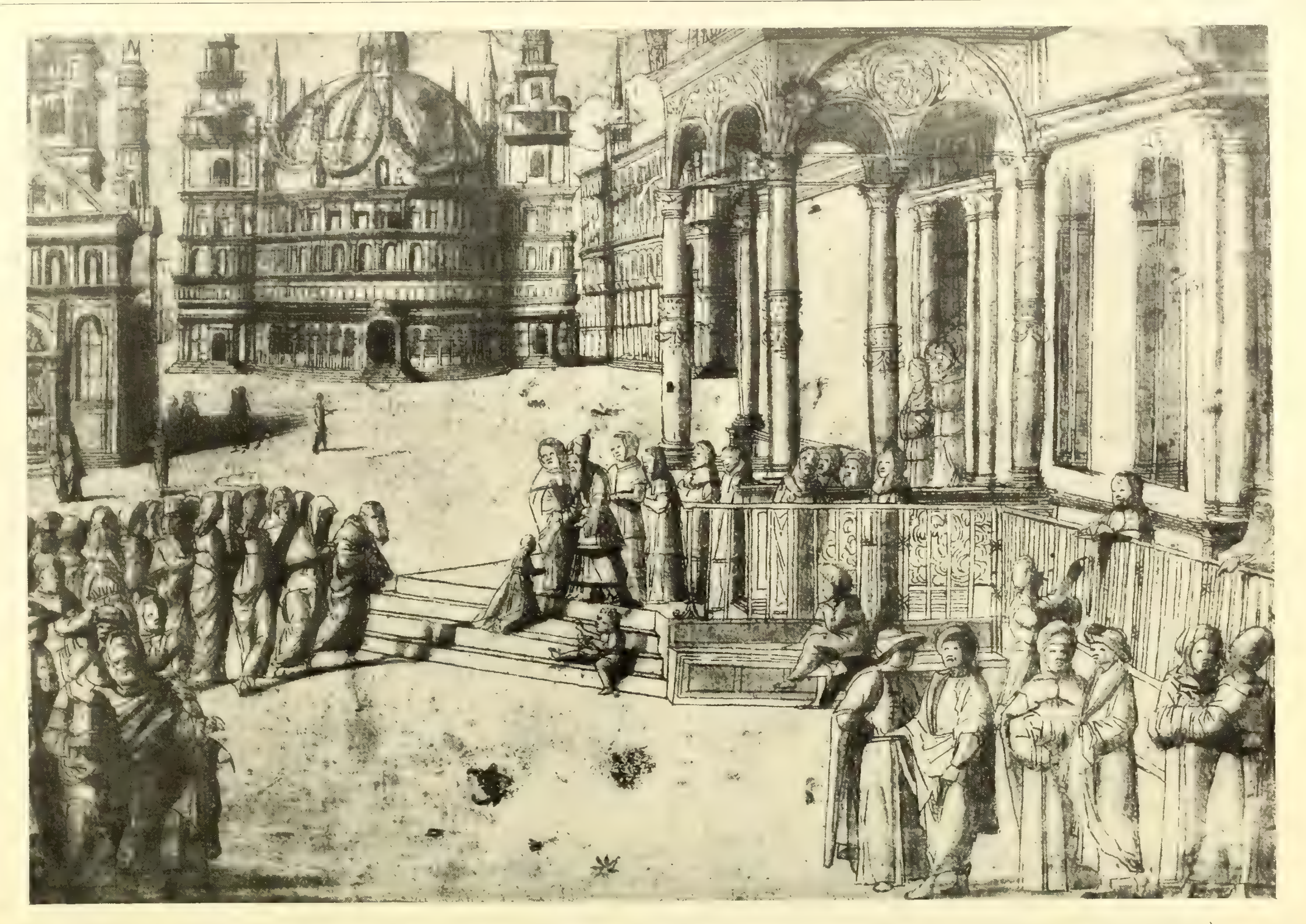
Aujourd'hui encore, on rencontre dans les rues de Venise ces groupes de femmes, d'ordinaire la *mère*, la *belle-sœur* et la *marraine* qui accompagnent quelque enfant à la communion ou au baptême. Le peuple est attaché à ses usages, et si Carpaccio pouvait revivre de nos jours, il apercevrait sans doute beaucoup de changements, souvent malheureux, dans l'aspect de sa chère ville, mais en revanche il trouverait encore vivants des usages et des coutumes populaires, qu'il a mis dans ses tableaux.

Le goût de l'antiquité, qu'on venait de découvrir, se décèle dans le bas-relief qui est sur le mur de l'escalier, où le peintre a voulu reproduire une sculpture antique, probablement un côté de sarcophage romain. Mais nous n'avons pu déterminer le sujet de la composition, comme il nous avait été possible de le faire pour le troisième tableau de l'École de Sainte-Ursule.

CIMA DE CONEGLIANO. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (GALERIE DE DRESDE). (*Voir Page 233.*)



TITIEN. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (ACADÉMIE DE VENISE). (*Voir Pages 233-234.*)



VITTORE CARPACCIO. — ESQUISSE A LA PLUME POUR LA *Présentation au Temple* (BIBLIOTHÈQUE ROYALE DE WINDSOR).

(*Voir Page 232.*)

Ici encore, les animaux accoutumés ne font pas défaut : à droite, dans le coin de l'escalier, on voit un chevreau couché, tenu en laisse par un enfant.

Cette habitude de représenter des animaux, qu'on remarque dans les tableaux de Carpaccio, ne doit pas être considérée comme un caprice de l'artiste; c'est un trait curieux de la vie vénitienne intime, qui ne pouvait échapper à un aussi perspicace observateur des coutumes. En effet, les Vénitiens qui demeuraient dans leurs boutiques en Orient, un peu à cause de leur religion, un peu à cause des grands profits qu'ils retiraient du commerce, et aussi pour leurs airs de commandement, étaient regardés par les indigènes avec une colère et une défiance non déguisées. Tous les vendredis, jours de fête pour les Orientaux, les boutiques restaient fermées et les marchands chrétiens ne pouvaient pas sortir. Pour combattre l'ennui des longues heures de cette espèce d'emprisonnement, les chrétiens se livraient à des passe-temps et à des jeux, qui consistaient spécialement dans les exercices d'animaux dressés, parmi lesquels figurait toujours un gros porc, qu'ils tenaient en réserve contre le musulman qui aurait été assez hardi pour franchir le seuil de la boutique. Les Turcs tournaient immédiatement les talons à la vue de l'animal immonde, qui, selon les rites de la religion musulmane, leur faisait horreur. Les pèlerins revenus de Terre Sainte, les marchands qui retournaient dans leur patrie racontaient ces traits de la vie des Vénitiens en Orient (1), et le peintre, ayant souvent à peindre des scènes orientales, ne néglige pas d'y introduire les animaux.

Sur ce sujet de la *Présentation au Temple,* on a deux dessins de Carpaccio, sortes d'ébauches où la composition est très différente de celle du tableau exécuté pour les Albanais.

Ils font partie de cette importante série des dessins de Carpaccio, épars en divers musées, et qui nous font assister à la naissance

(1) Heyd, *Geschichte des Levantehandels in Mittelalter,* II, p. 31. Stuttgart, 1879.

et au développement des compositions dans l'esprit de l'artiste.

Le dessin de la *Présentation,* qui est à la Bibliothèque Royale de Windsor, est fait à traits de plume légers et ininterrompus. La composition, encore qu'elle ait une certaine grandeur, montre de l'indécision dans la disposition des groupes et dans la représentation architectonique. Dans le fond s'élève un édifice circulaire, qui ressemble beaucoup au Baptistère de Pise.

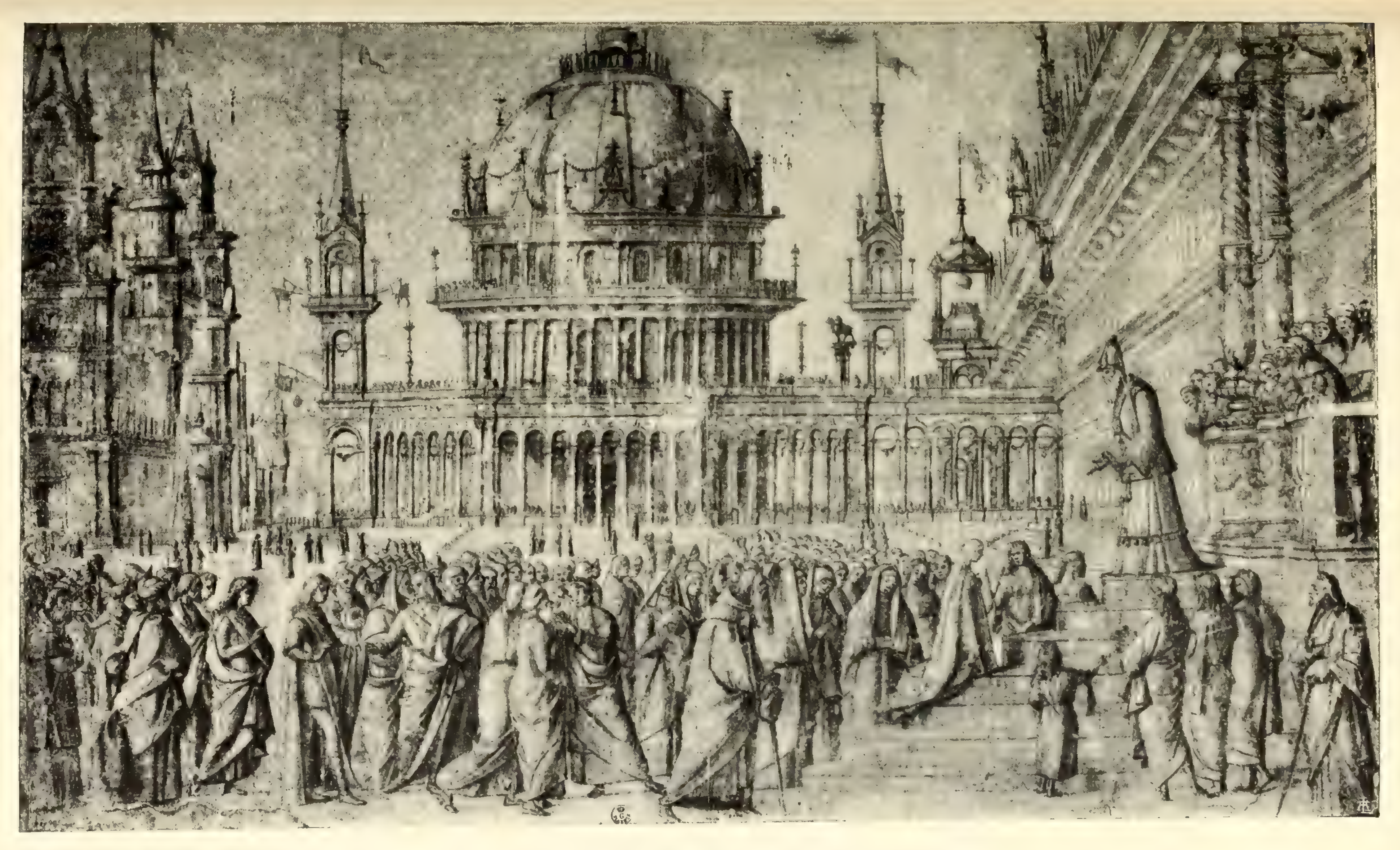
Carpaccio a traité le même sujet dans une autre esquisse, très belle, qui est aujourd'hui à la Galerie des Uffizi, et qui est rapportée par une erreur de catalogue au cycle de Sainte-Ursule. Ici, comme dans le tableau des Albanais, nous voyons le grand prêtre au haut de l'escalier, la Vierge agenouillée, les saintes, Joachim et l'enfant, mais pas le chevreau. En outre — autre différence — nous voyons une grande foule, qui anime la scène et le riche fond architectonique avec le temple au milieu, d'où part un portique qui ressemble aux Procuraties, de même que tout le tableau rappelle grandement la place Saint-Marc. Certaines études de personnages pour cette esquisse se trouvent dans un dessin de Carpaccio de la galerie des Uffizi.

Cette riche et magnifique composition s'accommodait mal de la peinture à l'huile dans des tableaux de proportions modestes, comme ceux de l'École des Albanais. Aussi Carpaccio ne prit pour son tableau de la *Présentation* que la partie droite du premier dessin, représentant sans changement les principaux personnages.

Le dessin de Windsor et celui des Uffizi furent certainement faits dans une intention spéciale, au sujet de laquelle nous proposons l'hypothèse suivante.

Dans les actes de l'antique et riche École de la Charité on relève que ces confrères, dans les premières années du XVIe siècle, manifestèrent l'intention de faire peindre *une toile avec une histoire à la louange de Notre-Dame* pour la salle de l'hôtel (1). Le sujet

(1) « M. Brevio, actuellement président et ses collègues à l'hôtel de l'École de Notre-Dame-Sainte-Marie de la Charité, désirant faire exécuter une très belle œuvre pour le dit hôtel, laquelle soit à la



VITTORE CARPACCIO. — ÉBAUCHE POUR la Présentation au Temple (GALERIE DES UFFIZI, FLORENCE).
(*Voir Page 232.*)



VITTORE CARPACCIO. — L'ANNONCIATION (ACADÉMIE DE VIENNE).
(*Voir Page 235.*)

de l'*histoire* devait être la *Présentation au Temple*, et des peintres se mirent aussitôt sur les rangs, suivant l'expression même des présidents de l'École. Mais une délibération du 20 janvier 1506 nous apprend que *Me. Pasqualin de Venise, peintre*, s'était offert pour exécuter l'œuvre *dans des conditions exceptionnelles*, présentant même une esquisse qui, *pour l'invention et le dessin*, paraissait meilleure que les autres. Pasqualino promettait en outre d'employer de bonnes et belles couleurs, et il ne demandait que cent soixante ducats ; aussi ses offres furent-elles sans plus acceptées.

Est-il improbable que parmi les peintres qui s'étaient mis *sur les rangs* et qui avaient été joués par l'habile sinon délicate proposition de Pasqualino, se soit trouvé Carpaccio, et qu'il ait préparé à cette occasion les deux dessins que nous avons décrits?

L'esquisse de Pasqualino, qui plut tant aux administrateurs de l'École de la Charité, ne nous est pas parvenue, mais nous pouvons nous faire une idée de la façon dont il a pu traiter le sujet en regardant une autre *Présentation* de la Vierge de son maître Cima de Conegliano, actuellement à la galerie de Dresde. Cima a suivi plus rigoureusement que Carpaccio le récit de Voragine, jusque dans ses plus minutieux détails, comme pour l'escalier, qui a quinze marches et non dix.

Pasqualino, dans son esquisse, ne devait pas être très éloigné de la conception, des formes, des procédés du maître de Conegliano, puisqu'il fut l'élève et l'imitateur de Cima. Mais il ne put exécuter son tableau, étant mort en décembre 1504 (1).

On ne parle plus du tableau jusqu'en 1534, date à laquelle une nouvelle *Présentation au Temple* fut commandée par l'École

ouange et à la gloire de la très glorieuse Vierge Marie, notre mère, et leur désir ayant été approuvé de tous, et *depuis longtemps une telle œuvre ayant été souhaitée par nombre de présidents et de jeunes gens ayant appartenu à cette école bénie*, etc. » Arch. d'État. Mainmortes. Grande École de Sainte-Marie de a Charité, vol. 254. Répertoire, 1488 à 1531, c. 61t, t. 62.

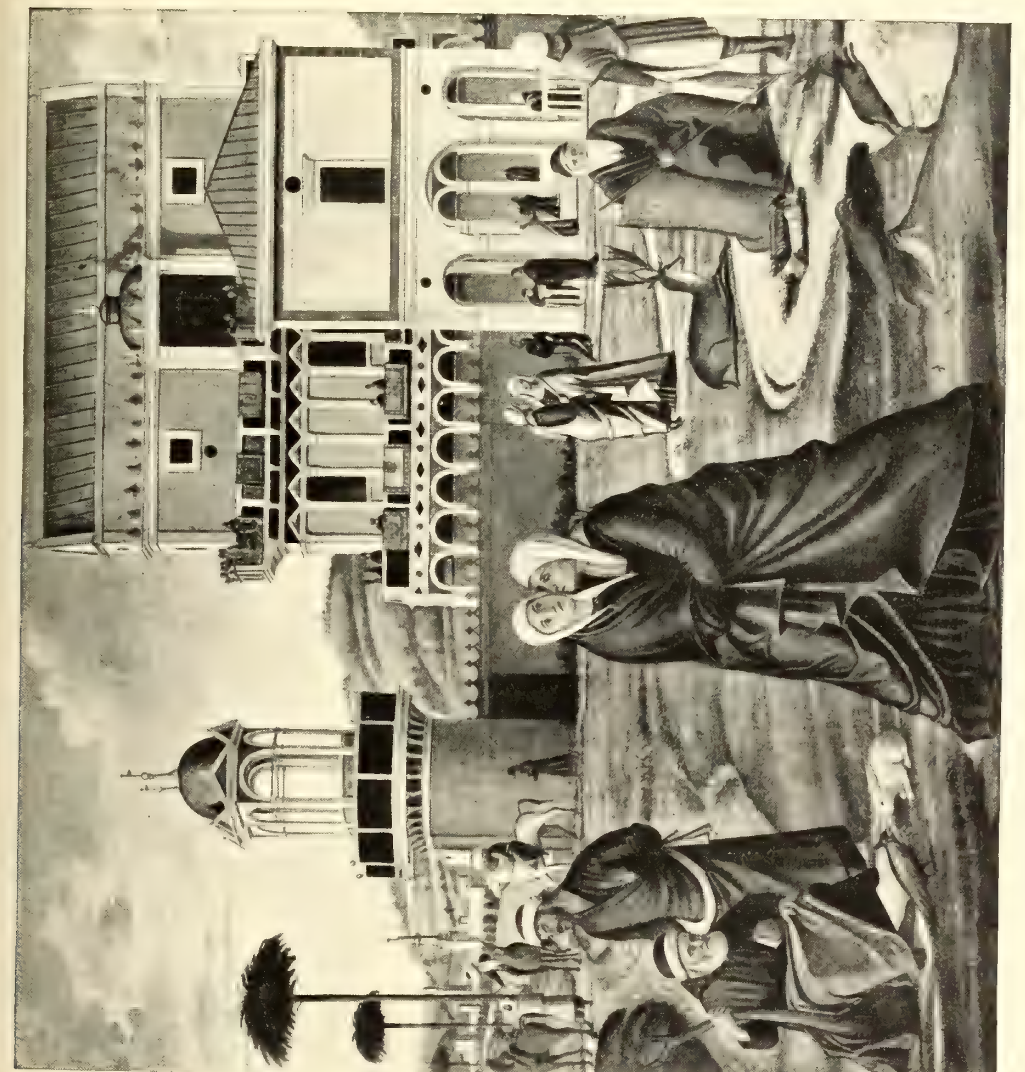
(1) Une note de l'École (p. 67t du vol. 254 déjà cité) fait mention de sa mort aux deux jours du 6 décembre 1504 et 19 février 1505, à propos du transfert de la banque Pisani au dépôt du Monte Nuovo de la somme fixée pour le prix du tableau.

de la Charité à Titien Vecellio, qui l'exécuta en 1538. Titien conserva dans ses grandes lignes la composition traditionnelle, y introduisant seulement la note vivante et réaliste d'une vieille paysanne avec un panier d'œufs, personnage caractéristique qui en rappelle deux autres de Carpaccio et de Cima.

La peinture fut placée au-dessus de la porte de la petite salle de l'hôtel de la Charité, à l'admirable plafond sculpté de fleurs d'or sur fond bleu d'azur. Quand, au début du siècle passé, on transforma en musée les salles de l'École de la Charité, le tableau fut enlevé du mur, où Vecellio lui-même l'avait fixé après l'avoir mis en harmonie avec cet emplacement et en avoir distribué les tons en tenant compte de cet éclairage, et il fut déshonoré par un restaurateur, qui y ajouta du sien. Aujourd'hui le tableau a retrouvé sa place primitive et son ancienne forme, et il a repris son charme d'autrefois.

A la *Présentation au Temple* faisaient suite les *Épousailles de la Vierge*, où, les formes rituelles de convention ayant été laissées de côté, la composition est réglée, suivant l'un de ces motifs décoratifs si chers à Carpaccio.

En effet, tous les peintres qui ont précédé Carpaccio, Giotto, Taddeo Gaddi, Jean de Milan, Barthélemy de Fredi, Ottaviano Nelli, Laurent de Viterbe, Dominique Ghirlandaio, Beato Angelico, suivent dans la représentation de la scène des *Épousailles* une règle quasi invariable : au milieu le prêtre, et les deux époux de chaque côté. Carpaccio adopte au contraire une disposition originale. Au haut des quatre larges degrés de l'autel, sur lesquels sont étendus des tapis, se tient, suivi de deux prêtres, le grand prêtre, la tête levée vers le ciel, bénissant de la main gauche la Vierge agenouillée, la tête inclinée et les mains jointes. Joseph monte l'escalier avec la vergette fleurie à la main, le corps penché en avant dans un mouvement, que nous retrouvons dans d'autres figures de Carpaccio. Au fond, les saintes et le vieux Joachim, et, à l'écart, les autres aspirants à la main de la Vierge



VITTORE CARPACCIO. — LA VISITATION (MUSÉE CIVIQUE, VENISE).

(*Voir Page 236.*)



VITTORE CARPACCIO. — LA MORT DE LA VIERGE (ACADÉMIE DE VIENNE). (*Voir Page 236.*)

qui, ayant été évincés, rompent les vergettes, selon le rite hébraïque.

L'architecture du temple, où abondent les précieux marbres jaspés, porte la marque de la belle époque de la Renaissance. Il faut signaler dans le tableau un de ces raffinements de décorateur expert, qui ne sont pas rares chez Carpaccio et dont nous avons vu des exemples dans le cycle de Sainte-Ursule. Comme le tableau d'à côté, la *Présentation* est coupé par l'escalier de gauche à droite; pour qu'il y ait accord entre les motifs décoratifs, le peintre représente dans les *Épousailles* un autre escalier, qui monte au contraire de droite à gauche. De sorte que les deux tableaux réunis présentaient une agréable harmonie de lignes descendantes en sens contraire.

Nous devons encore remarquer deux objets : le candélabre caractéristique à sept branches, appelé lampe hébraïque, posé dans un coin de la corniche, qui court tout autour, et les deux vases de parfums placés aux deux côtés de l'autel.

L'*Annonciation* est le quatrième tableau qui porte le nom du gastaldo de l'École : *Zuanne de Nicolo Cimador.*

Cette composition ne s'écarte pas des formes traditionnelles. L'ange, avec un lis dans une main et l'autre main levée pour bénir, salue la Vierge, à genoux, qui accueille d'un air modeste la céleste nouvelle. L'appartement de Marie s'ouvre sous de grandes et magnifiques arcades de style des Lombardi. Les deux piliers composites, avec une frise de gracieux et délicats ornements et des chapiteaux finement sculptés, la courbe harmonieuse de l'arceau supérieur et les justes proportions des deux petits arceaux inférieurs, qui se rejoignent en forme de feuilles de trèfle, font penser aux merveilles de l'église dei Miracoli et du palais Vendramin Calergi.

Le mobilier de l'appartement est tout à fait remarquable : par la porte du fond on voit l'oreiller du lit et les draps relevés. La porte n'est protégée que par une riche tenture, ce qui nous est

une nouvelle preuve, confirmée par les documents, qu'au moyen âge les portes des appartements privés étaient fermées rarement par des battants de bois, mais seulement par des tentures ou des tapisseries. Les meubles de la première pièce, où la Vierge est agenouillée, sont élégants. Le prie-Dieu, couvert de velours rouge avec des clous (*broche*) de bronze doré, est du même style et de la même fabrication que les meubles représentés par Carpaccio dans la pièce de Saint Jérôme de l'École des Esclavons. A côté du chambranle de la porte se trouve l'habituelle *soaza*, et sous la fenêtre un coffre de bois sur lequel est posé un vase de porcelaine contenant une plante.

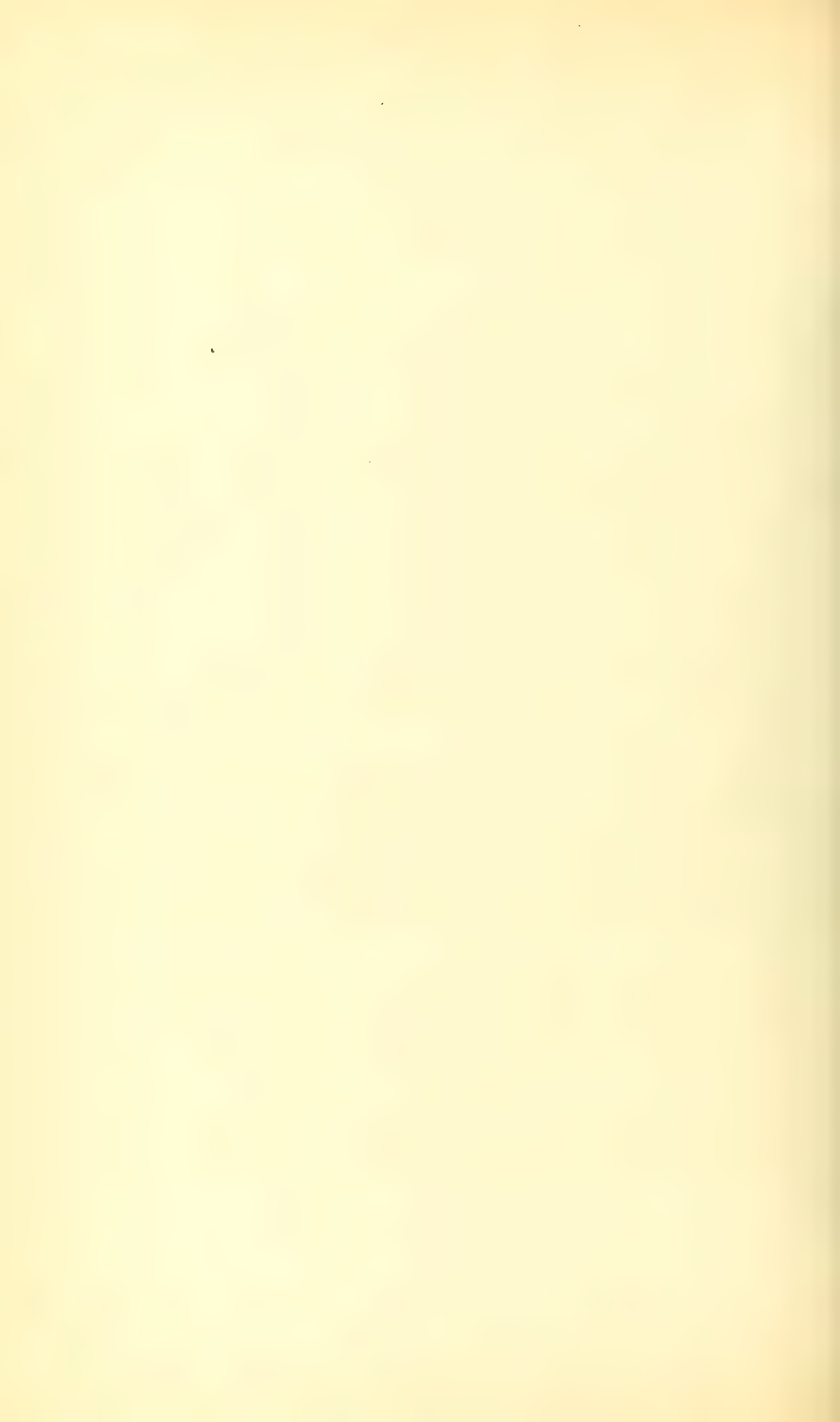
A gauche du spectateur, s'ouvre le jardin avec une terrasse au-dessus d'une porte grillée. Au-dessus des murs crénelés se dressent des pins élevés et des arbres antiques. Trois colombes, un faisan, un paon et d'autres oiseaux épars çà et là donnent au tableau comme un air de paix et d'intimité.

Le cinquième tableau, la *Visitation*, qui fut plusieurs fois reproduit par Carpaccio dans une forme analogue, est particulièrement riche en figures d'animaux. Dans le fond de ce tableau, les lignes de la Renaissance vénitienne, qui apparaissent dans les édifices à droite du spectateur, se mêlent aux formes d'un Orient idéal, représenté par une espèce de minaret, par de maigres palmiers, imités de ceux de Lazare Bastiani, et par les costumes des personnages principaux, qui sont tous orientaux, sauf ceux de Marie et d'Élisabeth, qui s'embrassent au milieu. Surtout, notre attention est attirée par trois personnages traités d'après les dessins de Reuwich : un Sarrasin qui se tient debout auprès d'un vieillard à barbe blanche qui est assis, et plus loin deux femmes qui s'entretiennent. Plus loin encore se détachent deux personnages à cheval, qu'on retrouve dans un dessin de Carpaccio du Musée du Louvre, où sont d'autres études qui servirent spécialement pour les personnages du fond dans le tableau de l'École des Esclavons : *Saint Georges baptisant les Gentils.*



Pl. 16. VITTORE CARPACCIO. — LES ÉPOUSAILLES DE LA VIERGE.





Le dernier tableau du cycle des Albanais est la *Mort de la Vierge.* Le peintre a figuré Notre-Dame étendue sur le cercueil recouvert de riches étoffes, et, avec son sens réaliste, il a représenté la mère de Jésus non plus endormie, ainsi qu'on le faisait par respect religieux, mais vraiment raidie dans cette immobilité de mort que personne, comme nous l'avons remarqué à propos des *Obsèques de Saint Jérôme* de l'École des Esclavons, n'a su exprimer avec plus de vérité.

La morte est entourée du cercle des apôtres, venus pour lui rendre, avec douleur, les derniers devoirs. Vers le milieu du cercueil, saint Pierre tient un livre à la main et, les yeux fixés sur les pages, il paraît prononcer des paroles de bénédiction et de prière. Dans ce tableau, comme dans tous ceux de Carpaccio, le détail des mains est étudié avec un grand soin, comme il appert des dessins de la galerie des Uffizi; on y trouve la main de saint Pierre qui tient le livre, une autre main de saint Pierre d'un dessin vigoureux, qui tient les clefs dans le poing, et une troisième main qui serre une pierre, et servit pour le tableau de la *Lapidation de Saint Étienne.*

A gauche du tableau de la *Mort de la Vierge,* dans un chœur d'anges, sont peints les portraits des donateurs à genoux, le gastaldo Zuan de Nicolò *zimador,* le vicaire Andrea di Piero *coffaner* et le secrétaire, un autre Albanais. Les portraits des trois donateurs, administrateurs de l'École, représentés, comme d'habitude, dans le tableau, placé à côté de l'autel *in cornu Evangelii,* regardent donc l'autel.

Dans le haut, dans un nimbe de têtes et de figurines, apparaît Jésus, descendu du ciel, rayonnant de lumière, qui reçoit amoureusement dans ses mains l'âme de Marie, que le peintre, suivant la tradition iconographique, a représentée sous la forme d'une petite fille.

Dans les ouvertures des deux arceaux, disposés symétriquement à droite et à gauche, se dessinent des édifices d'une belle archi-

tecture, où la courbe à plein cintre se rapproche de l'arc ogival.

Plus tard, Carpaccio représenta une seconde fois la *Mort de la Vierge* sur une table large de 144 centimètres et haute du double environ, qui, après avoir été dans le Baptistère de Santa Maria del Vado de Ferrare, est aujourd'hui au Musée de cette ville. Un cartouche porte l'inscription : *Victor Carpathius Venetus MDVIII.* Le tableau, d'un dessin parfait et d'un admirable coloris, ressemble beaucoup, pour la composition, à celui du même sujet de l'École des Albanais. Il y manque les portraits des donateurs et le groupe des anges, mais il y a de très grandes ressemblances dans l'architecture, le paysage et certains personnages, comme celui de saint Pierre qui apparaît de profil, absorbé dans la lecture des prières à la tête du cercueil, et celui d'un vieillard appuyé sur un bâton, qui rappelle un autre vieillard de la *Mort de Saint Jérôme* à l'École des Esclavons.

Les tableaux de l'École des Albanais réunissent assurément certaines des qualités les plus séduisantes du maître : le réalisme naïf, la science harmonieuse de l'invention, la composition caractéristique des scènes. Cependant ce sont, à notre avis, les moins remarquables des œuvres de Carpaccio. La faiblesse du dessin, le coloris effacé et peu harmonieux, dans lequel prédomine fâcheusement le jaune d'ocre, la mollesse de l'expression qui n'a pas son énergie habituelle, les négligences même de détail, dans les petits anges de la *Mort de la Vierge,* par exemple, laissent supposer que, si l'idée et la première ébauche de ces tableaux sont de Carpaccio, l'exécution en est très probablement, du moins en grande partie, l'œuvre de ses élèves. On s'explique dès lors l'opinion d'un critique judicieux, Edwards, qui attribuait ces œuvres à Bénédict Diana.

Il ne suffit pas que ces tableaux soient aujourd'hui dispersés, comme les membres séparés d'un même corps ; ils eurent encore à souffrir les injures du temps et des hommes. La *Naissance* de la galerie de Bergame, bien qu'abîmée par les années,



VITTORE CARPACCIO. — LA MORT DE LA VIERGE
(MUSÉE CIVIQUE, FERRARE).
(*Voir Pages 237 et 238.*)



VITTORE CARPACCIO. — ÉTUDES DE MAINS (AUX UFFIZI, FLORENCE). (*Voir Page 237.*)



VITTORE CARPACCIO. — ÉTUDES DE PERSONNAGES POUR LA Visitation
ET POUR Saint Georges baptisant les Gentils (MUSÉE DU LOUVRE). (*Voir Page 236.*)

a du moins échappé aux restaurations, mais la *Présentation* et les *Épousailles* ont perdu toute l'harmonie de leurs couleurs, par suite des retouches qui çà et là ont déshonoré la toile de taches noires. Moins graves sont les dommages subis du fait des restaurations par l'*Annonciation* et la *Mort* qui sont à l'Académie de Vienne ; et la *Visitation* du Musée de Venise est en meilleur état de conservation.





CHAPITRE X

LES ŒUVRES DE CARPACCIO DES ÉCOLES DE SAINT-ÉTIENNE ET DE SAINT-JEAN L'ÉVANGÉLISTE

ORIGINE DE L'ÉCOLE DE SAINT-ÉTIENNE. || L'INDUSTRIE DES LAINIERS. LES PROTECTEURS DE L'ÉCOLE. || LES TABLEAUX DE CARPACCIO.

De 1511 à 1520, Carpaccio travailla pour l'École de Saint-Étienne.

Autour du temple de Saint-Étienne et du couvent attenant des Eremitani de l'ordre de Saint-Augustin se formèrent des Écoles comme celles de la Ceinture de la Vierge et de Saint-Étienne, qui furent, à l'ordinaire, originellement dans la sacristie même de l'église. Les premiers souvenirs plus ou moins certains de l'École de Saint-Étienne remontent au 3 mars 1298, mais nous pouvons, en des temps moins lointains, suivre l'histoire particulière de la Société dans la *Mariegola* commencée en 1493, et qui est aujourd'hui au Musée Civique (1). C'est un beau manuscrit sur parchemin, orné de miniatures admirables quoique un peu abîmées. La première partie contient les règlements de l'École, et dans l'initiale de la première page est reproduite en miniature l'image du saint patron de l'École. La seconde contient le récit de la découverte des reliques du premier martyr, et le manuscrit est orné de deux miniatures d'un beau dessin finement enrichies d'or et d'enluminures; elles représentent, sur le fond d'un paysage fleuri,

(1) *Mariegola*, n° 3.

le *Crucifiement avec Marie et Jean* et la *Lapidation de Saint Étienne,* qu'on voit, en habit de diacre, assailli par ses meurtriers, habillés à la mode du Quattrocento. Ce sont des œuvres dans le style de Bellini, et ceux qui, à propos de ces élégances qui portent la marque évidente du Quattrocento, ont pensé à Carpaccio, oubliaient que le peintre n'entra en relations avec l'École de Saint-Étienne qu'en 1510. La troisième partie de la *Mariegola* est constituée par divers contrats et appendices qui nous mènent jusqu'en 1801.

Les confrères avaient leur sépulture en face de la porte de l'église, sur le vaste campo santo qui l'entourait, et ils avaient aussi, dans la grande chapelle de la même église, leur banc pour assister aux offices divins.

Avec le temps il vint aux confrères le désir de posséder un lieu de leur propriété, et le 20 février 1437 ils firent un contrat avec les frères Augustins « pour construire une maison et habitation honnête pour la dite École, dans laquelle les frères et membres de cette École puissent se réunir et faire leurs dévotions ». A ces fins, contre une faible redevance annuelle, on leur céda un terrain dans le campo santo du monastère « où étaient deux monuments de la dite École qui pour la construction de leur habitation furent changés de place ». Le premier édifice qui s'y éleva doit avoir été très modeste, car il est désigné sous le nom de *casetta* (maisonnette). Un peu plus tard, le 14 septembre 1476, on trouve encore nécessaire d'agrandir la maison de « la dite École » et les Augustins permettent de faire « au-dessous une chapelle jusqu'à la première travée, avec un autel dedans, et au-dessus de la dite chapelle de faire la salle d'un seul tenant avec la susdite École, laquelle construction se puisse élever en hauteur discrètement, selon les nécessités de l'édifice, et d'y faire usage de la croix et des flambeaux tenus à la main, à la condition qu'ils ne causent pas de dommage à la travée ».

La chapelle fut construite, et devant l'autel consacré à saint



BAS-RELIEF SUR LA FAÇADE DE L'ÉCOLE DE SAINT-ÉTIENNE.
(*Voir Page 244.*)







SAINT AUGUSTIN SAINT ÉTIENNE. SAINT NICOLAS DE TOLENTINO.

P. F. BISSOLO. — TRIPTYQUE DE L'ÉCOLE DE SAINT-ÉTIENNE (GALERIE DE BRERA, MILAN).
(*Voir Pages 245 et 248.*)



LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE
(MINIATURE DE LA MARIEGOLA DE SAINT ÉTIENNE).
(*Voir Page 242*)



LE CRUCIFIEMENT
(MINIATURE DE LA MARIEGOLA DE SAINT-ÉTIENNE).
(*Voir Page 242.*)

Étienne on plaça les sépultures. Pour rendre hommage aux moines, qui avaient exaucé les souhaits de la Société, on décida que le jour de la fête de saint Augustin, patron du couvent, l'École élèverait son gonfalon sur le champ de Saint-Étienne. Ces gonfalons, emblèmes vénérés des confréries, étaient souvent peints par d'excellents artistes ; ainsi, pour orner celui de la confrérie de Saint-Étienne, on fera plus tard appel au peintre Maffeo de Vérone.

Les exigences de l'École paraissent augmenter avec le temps, car, trente ans plus tard, en 1506, les frères augustins accordent qu' « on puisse librement orner l'autel, mettre des bancs autour et apporter d'autres améliorations et ornements dans cette chapelle, comme il plaira de le faire aux confrères de cette École par dévotion ».

Dans les contrats entre les moines et l'École, nous trouvons souvent le nom, en qualité de gouverneur et protecteur du couvent, de Michel da Lezze, descendant de cet Antoine da Lezze, qui fut le vaillant défenseur de Scutari, mais qui, à son retour dans sa patrie, accusé d'une dépêche mensongère, fut exilé à Istria. Les da Lezze n'habitaient pas loin, dans le palais qui existe encore à San Samuele, et ils avaient leurs tombeaux au temple de Saint-Étienne. Michel da Lezze, généreux patricien, fondait avec son père et un gentilhomme de la maison Falier, en 1487, l'église et le couvent de Saint-Roch et Sainte-Marguerite, non loin de l'École de Saint-Étienne. Cette École, à l'origine, était une confrérie religieuse, mais, avec le temps, un grand nombre de travailleurs de la laine y ayant été admis, on l'appela aussi *École des lainiers*.

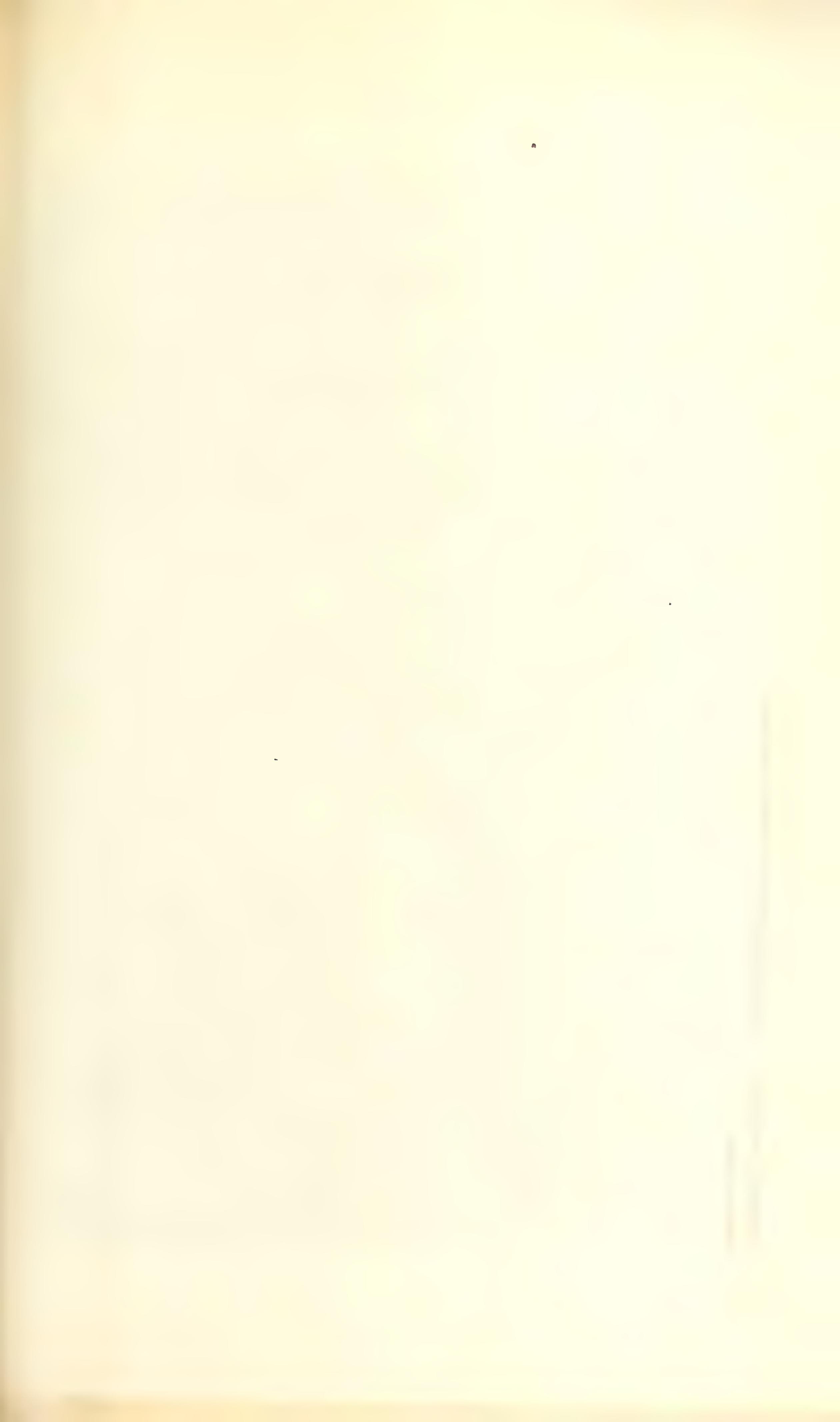
L'industrie de la laine était ancienne à Venise. On trouve des règlements qui la concernent dès 1220 sous le consulat de Jacques Dandolo, de Jean Gregori et de Jean Cappello. Elle atteignit son plus haut développement au début du XVIe siècle ; diverses Écoles de lainiers se formèrent à Venise, mais le centre le plus important de cette industrie était, près du Rio Marin, à Saint-Simon prophète,

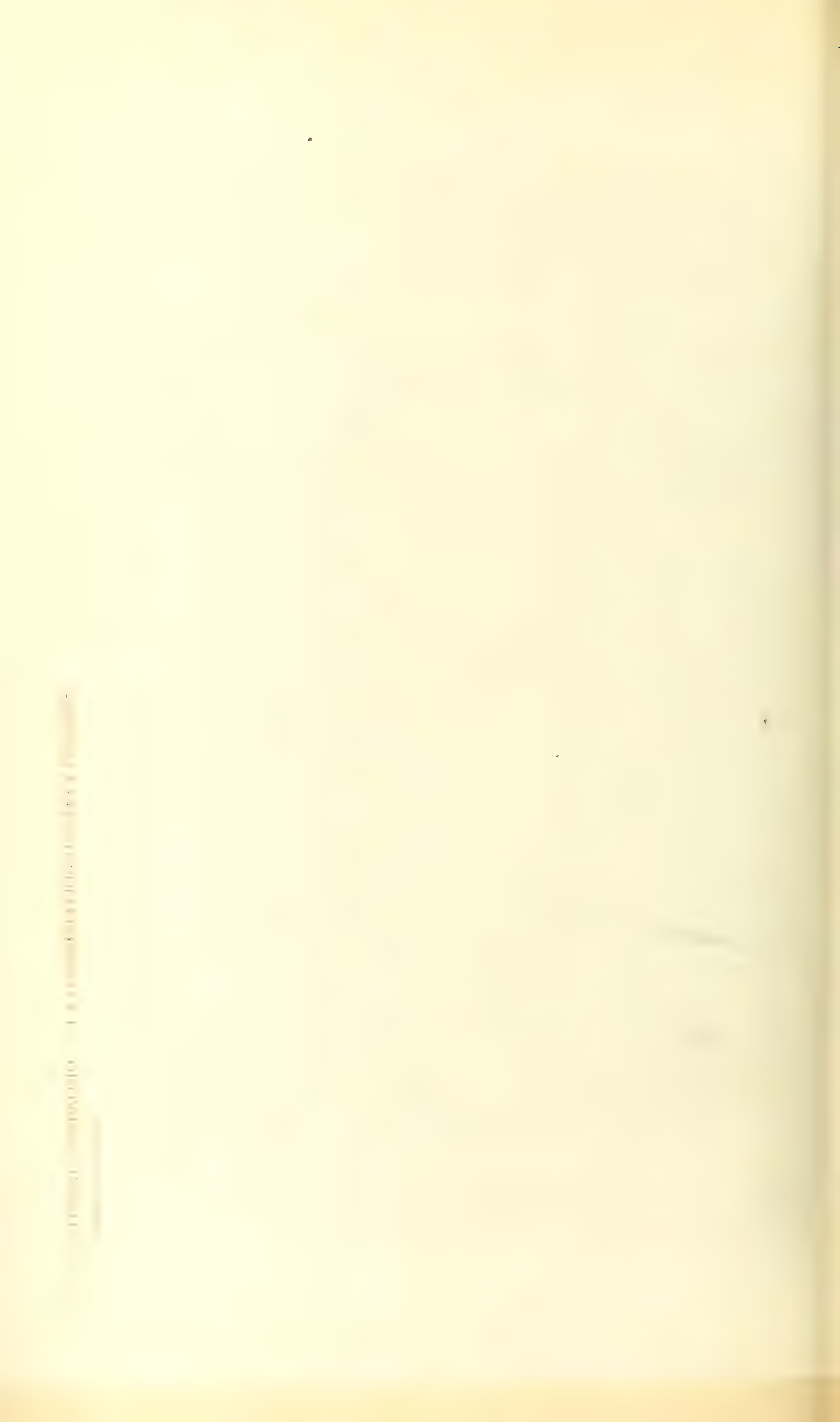
appelé vulgairement *le Grand,* où se trouvait anciennement la *Chambre de la Foulerie* (*del Purgo*), tribunal composé de lainiers qui jugeait les procès relatifs à cette industrie et veillait à la bonne marche des fabriques et aux progrès des manufactures. Au XVIe siècle, la *Chambre de la Foulerie* fut transportée sur l'emplacement de la Croce, près l'église de Saint-Siméon et Saint-Taddeo, appelée vulgairement Saint-Siméon le Petit. On y pouvait admirer une table de Carpaccio qui, nous le verrons, est perdue.

L'École des lainiers de Saint-Étienne prospérait, comme les autres, et en 1506, année du dernier contrat que nous connaissions, elle commença à s'orner des embellissements de l'art ; il nous reste de ces embellissements le magnifique témoignage des tableaux de Carpaccio.

Au siècle suivant, avec le déclin de l'industrie, celle de la laine ne fut pas épargnée. Il s'y ajoutait que des fabriques de Terre ferme obtinrent le privilège de travailler les draps, et que les produits anglais et hollandais faisaient une concurrence ruineuse aux manufactures de Venise. Vers le milieu du XVIIIe siècle, l'industrie était presque disparue ; si bien que l'École des lainiers de Saint-Étienne fut obligée de louer les pièces du rez-de-chaussée à un marchand de fromages, faute de pouvoir payer le loyer au couvent. On en a l'indication par une chronique du temps : « Dans le champ de Saint-Étienne, il y avait une École très ancienne sous les auspices du dit saint, en deux appartements ; sur l'architrave du premier, qui devint dans la suite une boutique de marchand de fromages, étaient gravés ces mots : « D. Stephano Martyrum « Principi pietatis et devotionis causa fraternitas instauravit « MCCCCLXXVI » qui furent couverts par des tables (1) ». L'inscription fut reproduite par Grevembrach en un dessin, où figure également le bas-relief représentant saint Étienne avec les confrères de l'École, qu'on voit encore sur le mur au-dessus de la maison en face de la magnifique église.

(1) Musée Civique. Manuscrits Cicogna, n° 264.









Vers l'an 1800, l'École de Saint-Étienne et l'École voisine de la Ceinture se trouvaient dans une situation encore plus critique, proche de la ruine. En effet, vers 1806, les deux Écoles furent démolies pour faire place à des maisons neuves.

On avait déjà mis en sûreté les tableaux de Carpaccio, que les connaisseurs n'ignoraient pas comme ceux des Albanais, car Boschini en parle dans les *Ricche minere* : « A l'École de Saint-Étienne, voisine de l'église, il y a cinq tableaux se rapportant à la vie de saint Étienne, d'une grande richesse de personnages et de motifs architecturaux, qui sont de Victor Carpaccio, de même que la table de l'autel : en trois compartiments, qui sont du même auteur, au milieu le susdit saint et de chaque côté saint Nicolas et saint Thomas d'Aquin (1) ».

Conformément à la décision citée du Conseil des Dix de 1773, Antoine-Marie Zanetti, le 14 septembre 1773, visita l'École et écrivit sur la *Mariegola* même : « Cinq tableaux avec des épisodes de la vie de saint Étienne. La pale de l'autel, avec le même saint, saint Nicolas de Tolentino et saint Thomas de Villanova. Toutes peintures de V. Carpaccio ».

Lors de la suppression des couvents et des Écoles, en 1806, les tableaux furent placés au Dépôt, et le délégué du gouvernement, Pierre Edwards, le 26 octobre 1807, note dans le *Catalogue*, comme provenant de l'École des lainiers : la table de l'autel, qui formait un triptyque avec saint Étienne, saint Nicolas de Tolentino et saint Augustin, et quatre tableaux représentant la *Consécration des sept Diacres*, la *Prédication de Saint Étienne au Peuple, la Dispute du Saint avec les Docteurs, le Martyre,* toutes, d'après Edwards, œuvres de Carpaccio (2).

Ces tableaux, comme tant d'autres, subirent diverses vicissitudes. Le triptyque de l'autel, ainsi que la *Prédication au peuple*

(1) P. 89-90.

(2) Archives d'État, Direction domaniale, Bureau de l'Économat Edwards. *Elenchi ed Inventari.* Elenco degli oggetti de B. A. Scelti a disposizione di S. A. I. Eug. O. Nap., Vice-Re d'Italia, Principe di Venezia, per commissione dell'Intza generale dei Beni della Corona del delegato P. Edwards.

et la *Dispute entre les Docteurs*, sur la demande du vice-roi Eugène de Beauharnais, furent envoyés à Milan et placés dans le Musée de Brera (1). En 1812, l'empereur Napoléon ordonna de faire un échange de tableaux entre le Louvre et la galerie de Brera, et en janvier 1813 la *Prédication au Peuple* fut envoyée, avec quatre autres tableaux, à Paris, où elle se trouve actuellement (2).

Des deux tableaux restés à Venise, l'un, la *Consécration des sept Diacres*, fut vendu à un riche négociant, David Weber, qui possédait une belle collection artistique dans son palais de Saint-Canciano, décrite en détail par Moschini dans son *Guide de Venise* de 1815 (3). Le tableau passa ensuite dans la collection de l'Anglais Solly, et finalement au Musée de Berlin. Le dernier tableau, la *Lapidation de Saint Étienne*, fut donné, avec l'estimation de vingt louis d'or, avec dix autres tableaux de divers auteurs, pour un total de 687 692 lires italiennes, et comme paiement partiel aux héritiers du peintre Joseph Bossi de Milan, dont on avait acheté la fameuse collection artistique de Bossi pour l'Académie de Venise. L'ornement de cette collection était le prétendu carton des dessins de Raphaël, qui ne contient en réalité, comme l'a bien vu Jean Morelli, que deux dessins de Raphaël, les autres étant de Pintoricchio et d'artistes postérieurs inconnus (4). Les héritiers de Bossi vendirent ensuite à un marchand d'objets d'art de Milan ces tableaux de Venise, dont une partie, en même temps qu'une autre œuvre de Carpaccio représentant saint Thomas d'Aquin, fut acquise par le roi de Würtemberg et transportée au Musée de Stuttgart.

Il est difficile de retrouver l'ordre dans lequel les tableaux de

(1) Arch. d'État de Milan. Intendance générale des Biens de la Couronne. Note du 13 septembre 1808.

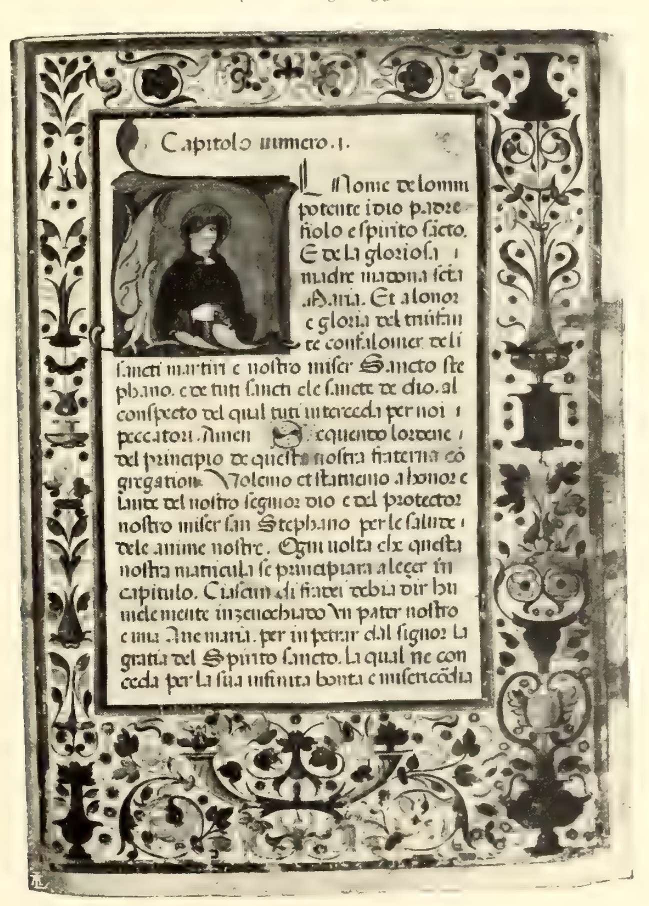
(2) Ibid. Rescritto Vicereale dato del quartiere generale di Souray, 2 agosto 1812.

(3) Dans les volumes de la direction domaniale, vol. 342 (Statistica, quadri et Capi d'Arte dispositi ed existente al 1827, 10 Aprile), dans la partie intitulée « Stato dei quadri di proprietà del Ramo Demanio estratti dal Depositorio dell'ex commenda di Malta, e concessi a privati, chiese et publici stabilimenti della Prov. di Venezia », au n° 53 on lit : « École des Lainiers de Saint-Étienne : Tableaux sur toile représentant l'élection des sept diacres faite par saint Pierre, de Victor Carpaccio. Remis à M. Weber sur décret du gouvernement, 4 juin 1820 ».

(4) Jean Morelli, *Munich*, trad. p. 284, sqq. Boulogne, 1866.



BAS-RELIEF DES BATTUTI, SUR LA FAÇADE DE L'HOSPICE DE SAINT-JEAN L'ÉVANGÉLISTE, VENISE, 1534.
(*Voir Page 255.*)



Capitolo numero .1.

In nome de lomnipotente idio padre fiolo e spirito sancto. E de la gloriosa madre madona sancta Maria. Et a lonor e gloria del triumfante confalonier deli sancti martiri e nostro miser Sancto Stephano. e de tuti sancti ele sancte de dio. al conspecto del qual tuti intercedi per noi peccatori. Amen Sequendo lordene del principio de questa nostra fraterna congregation. Volemo et statuemo a honor e laude del nostro segnor dio e del protector nostro miser san Stephano per le salude dele anime nostre. Ogni volta che questa nostra mariegola se principiara a leger in capitulo. Ciascun di fratei debia dir humelemente inzenochiado un pater nostro e una Ave maria. per impetrar dal signor la gratia del Spirito sancto. la qual ne conceda per la sua infinita bonta e misericordia

LA PREMIÈRE PAGE DE LA MARIEGOLA DE SAINT-ÉTIENNE.
(*Voir Page 241.*)



LA PREMIÈRE COUR DE L'ÉCOLE DE SAINT-JEAN L'ÉVANGÉLISTE, EN 1481. (*Voir Page 255.*)

GENTILE BELLINI. — LE MIRACLE DE LA CROIX (ACADÉMIE DE VENISE). (*Voir Page 256.*)

Carpaccio étaient primitivement placés à l'École de Saint-Étienne, car il ne reste plus trace de l'ancien édifice. On ne peut que le reconstituer à l'aide des documents : ils nous apprennent qu'il y avait un oratoire au rez-de-chaussée et un escalier qui conduisait à l'étage supérieur, c'est-à-dire à l'hôtel. Il est probable que la porte de cet escalier s'ouvrait dans la chapelle du rez-de-chaussée à côté de l'autel, comme dans l'École de l'Ange Gardien aux Saints-Apôtres. A l'étage supérieur, l'hôtel, de proportions modestes, devait être éclairé par deux fenêtres sur la rue ; en face des fenêtres, l'autel orné du triptyque représentant saint Étienne et deux autres saints. Les quatre autres tableaux de Carpaccio, deux pour chaque côté, devaient être placés sur les murs latéraux, et d'après la projection des ombres nous pouvons supposer que la *Consécration des sept Diacres* et la *Prédication au Peuple* étaient placés du côté de l'Évangile, la *Dispute chez les Docteurs* et le *Martyre* du côté de l'Épître.

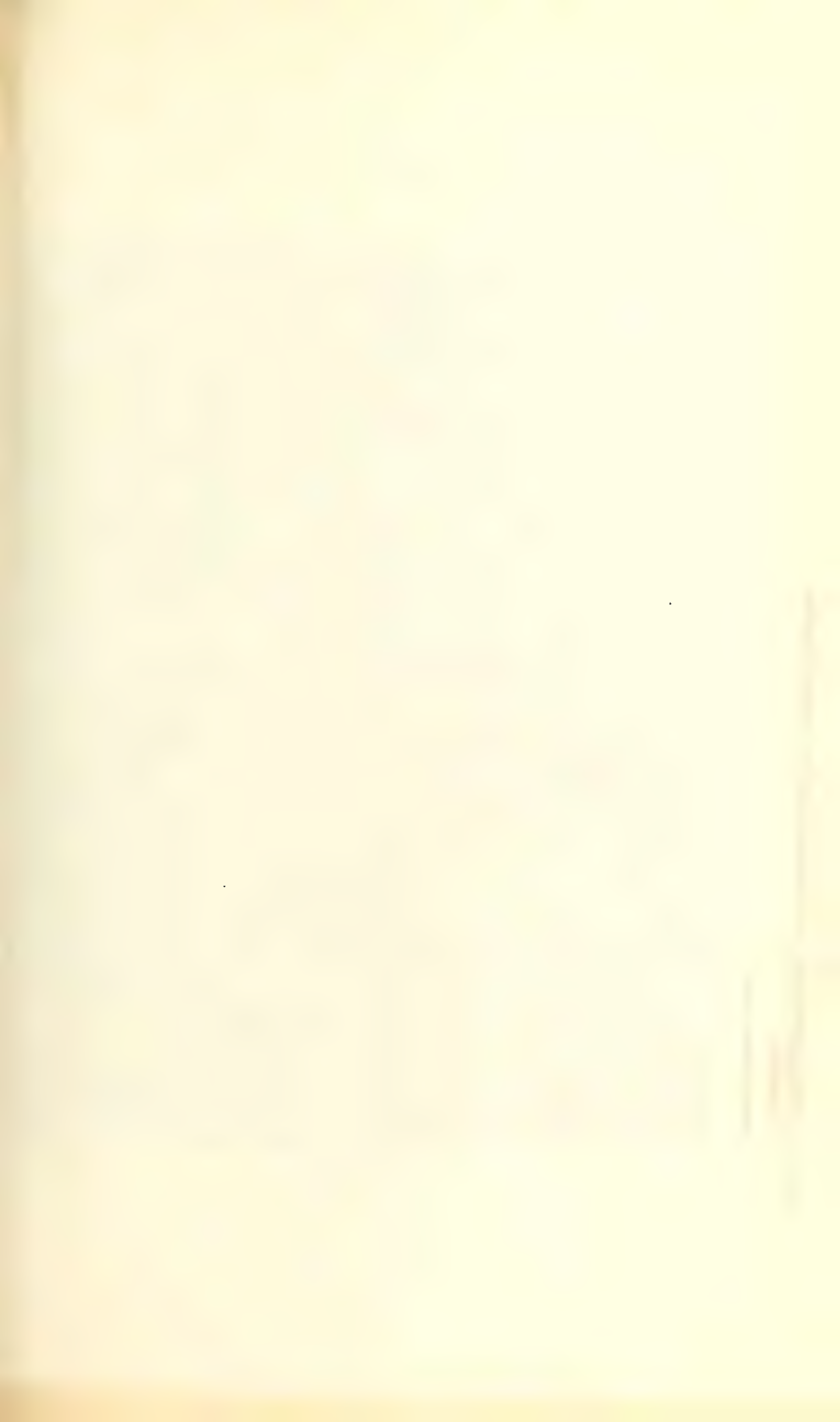
Supposons donc que nous entrions dans l'église idéalement reconstruite : le regard est arrêté d'abord par le triptyque de l'autel. Puis à partir du mur *in cornu Evangelii* où, selon la tradition ecclésiastique, tous les cycles et notamment celui de la Passion ont leur point de départ, les premiers tableaux qu'on rencontre, suivant encore l'ordre logique des sujets, sont la *Consécration des Diacres* et la *Prédication du Saint au Peuple*; sur le mur d'en face, la *Dispute avec les Docteurs* et la *Lapidation.*

Le triptyque est sur table ; les tableaux de la vie de saint Étienne sur toiles de la même hauteur, mais de diverses longueurs.

Les trois tables détachées du triptyque, expédiées à Milan, restèrent pendant de longues années l'une dans une salle et les autres deux, également séparées, dans une autre salle de la galerie de Brera, et il n'y a pas longtemps qu'on eut l'heureuse idée de les réunir, dans l'état où pendant trois siècles elles avaient orné l'autel de l'École. Elles ne portent pas de signature, et Boschini, Zanetti et Edwards ne mirent pas en doute qu'elles fussent de

Carpaccio ; plus tard on les a attribuées à Vincent Catena et à Basaiti ; aujourd'hui, d'après Cavalcaselle et Jean Morelli, à François Bissolo. Cependant qu'on en cherchait l'auteur, on oubliait leur lieu d'origine, et on laissait séparées les trois tables, que Cavalcaselle, en 1870, indiquait avoir formé ensemble le triptyque de Saint-Étienne, qui, à notre avis aussi, est vraiment de Bissolo.

On a cru que Pierre-François Bissolo, né à Venise dans la seconde moitié du XVe siècle et mort en 1534, se cachait par caprice dans ses tableaux sous le nom de *Petrus de Inganatis*, précisément pour fourvoyer les critiques et les connaisseurs, et une Madone du Musée de Berlin est en effet signée de ce nom. Mais des études récentes ont prouvé qu'il a existé réellement un peintre du nom de *Inganatis*, qu'il ne faut pas confondre avec celui qui signa *Franciscus Bisollo* la très belle peinture, le *Couronnement de Sainte Catherine de Sienne*, qui était dans l'église de Saint-Pierre Martyr de Murano et qui est aujourd'hui à l'Académie de Venise. Cette œuvre, vraiment très belle, montre dans le fond une vaste et agréable campagne, ondulée de collines, où s'élèvent des édifices avec une petite tour de forme spéciale qui est une des caractéristiques de Bissolo. D'autres particularités de cet artiste se retrouvent dans les personnages : les plis sont plus morbides que chez son maître Jean Bellini, les têtes sont gracieuses, les bouches petites et d'un dessin parfait qu'on ne rencontre pas au contraire dans les mains raides aux doigts étrangement plantés. Les mêmes caractéristiques de dessin et de coloris se retrouvent dans le triptyque de Saint-Étienne attribué à Carpaccio. Bissolo a été une autre fois confondu avec Carpaccio, par Boschini, Zanetti et d'autres : dans le tableau d'autel de San Giovanni in Bragora, représentant saint André, saint Jérôme et saint Martin. Mais pour le triptyque de Saint-Étienne on s'est trompé non seulement sur l'auteur, mais encore dans l'identification des saints représentés. Boschini, attribuant le tableau à Carpaccio, écrit dans les *Ricche*







Minere qu'au milieu se trouve saint Étienne et de chaque côté saint Nicolas et saint Thomas d'Aquin. Sans aucun doute, la table du centre, plus grande que les autres, représente le premier martyr saint Étienne, sur le corps de qui, selon la manière archaïque, sont restées les pierres du supplice. L'évêque habillé de noir avec une mitre verte sur la tête serait, d'après Boschini, saint Thomas d'Aquin, et le même, en robe noire avec un lis à la main, saint Nicolas de Tolentino. Zanetti, au contraire, veut reconnaître dans le premier l'évêque saint Thomas de Villanova.

Pour nous, nous croyons qu'étant donnés les liens de toute sorte, de religion et d'intérêts, qui unissaient l'École au couvent des Augustins on avait recommandé au peintre de représenter deux saints de cet ordre religieux. Il ne s'agit donc pas de saint Thomas d'Aquin qui était dominicain, ni de Thomas de Villanova, encore vivant en 1506, quand on commença à embellir l'École des lainiers, mais c'est bien, comme l'écrit Edwards, saint Augustin, avec l'habit des Érémitains, qui est l'évêque représenté ici. L'autre saint avec le lis à la main ressemble beaucoup au personnage traditionnel de saint Antoine de Padoue, et c'est sous ce nom qu'il est désigné dans le catalogue de Brera. Mais le saint de Padoue porte toujours une robe marron, alors que celui de Bissolo est revêtu de la robe noire des Augustins. Ce doit donc être Nicolas de Tolentino. A ce saint augustinien étaient consacrés dans le quartier de Dorsodure un temple et un monastère près desquels, *in Salizzada S. Pantalon* (sur la rue pavée Saint-Pantaléon), s'élevait une autre École de Lainiers, qui en 1789 devint le Collège des pharmaciens.

Autour du triptyque de Bissolo firent cercle, quelques années plus tard, peut-être en 1504, les peintures de Carpaccio.

Un beau sujet était offert à l'artiste : la vie du saint qui de son éloquence enflammée soulève les foules, confond les docteurs, et couronne héroïquement sa mission par le martyre. Cette fois encore on s'aperçoit que le peintre a été guidé par le livre de Voragine,

dans les pages duquel, naïvement traduites en langue vulgaire, nous voyons les sept diacres ordonnés par les apôtres ; saint Étienne est le premier d'entre eux : nous suivons le jeune saint *au visage angélique* dans ses prédications au peuple et dans ses disputes éloquentes avec les docteurs, *qui ne pouvaient résister à la sagesse et au saint esprit qui parlaient en lui,* et nous assistons finalement à son supplice quand, stupidement accusé d'avoir blasphémé Dieu et Moïse, il fut traîné hors de la ville et furieusement lapidé, cependant que, premier martyr de la foi du Christ, il imitait sa vertu, priant à genoux pour ses meurtriers, jusqu'à ce qu'il s'endormît dans la paix du Seigneur (1).

Dans la première composition de Carpaccio, la *Consécration des sept Diacres,* les personnages apparaissent à côté d'un temple avec des portiques et des colonnes du style de la Renaissance, qui voisine avec un massif château du moyen âge. A gauche du spectateur, l'étrange colline du fond porte au sommet une tour orientale, et dans ses plis un temple païen. Sur les degrés de l'église chrétienne, saint Pierre bénit les sept diacres agenouillés. Le groupe rappelle la composition de la *Présentation au Temple* de l'École des Albanais, et nous y retrouvons certains types favoris du peintre : l'enfant qui joue avec un chien, personnage semblable à celui de la *Présentation,* la vieille assise sur les marches qui a un air de famille avec l'autre vieille caractéristique du tableau des *Ambassadeurs* de Sainte-Ursule, et les deux femmes du milieu qui font penser à Reuwich. Dans le coin, à main gauche, un groupe d'Orientaux complète la scène.

Ce premier tableau est, en raison de son bon état de conservation, de son coloris et du dessin, un des plus beaux de Carpaccio, qui était à cette époque dans la pleine maturité de son talent. Il fut achevé en 1511, et il portait sur le cadre, comme le note Zanetti, cette inscription : *Manfredus Lapicidio et Collega conspicabilem*

(1) *Legendario de Santi-vulgare historiato novamente revisto, etc.* Composé par le Rév. Frère Jacques de Voragine, etc., p. 18 sq. Venise, Bindoni et Pasini, 1533.



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN DE L'ENFANT POUR LE TABLEAU : Le Patriarche de Grado (COLLECTION ALBERTINE, VIENNE). (*Voir Page 258.*)



CARPACCIO. — ÉTUDES DE TÊTES (MUSÉE DE LONDRES). (*Voir Page 253.*)



CARPACCIO. — ENSEIGNE DE L'AUBERGE DE L'ESTURGEON.
FRAGMENT DU TABLEAU « Le Patriarche de Grado ».
(*Voir Page* 258.)

VITTORE CARPACCIO. — SAINT ÉTIENNE DEVANT LES JUGES (DESSIN DE LA GALERIE DES UFFIZI).
(*Voir Page* 252)

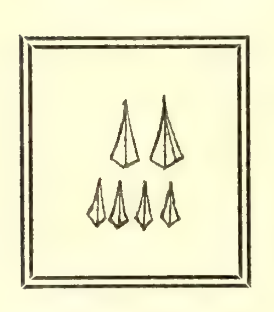
picturam hanc tempore eorum regiminis posuerunt MDXI. Nous trouvons cités dans la *Mariegola* des confrères de l'École de Saint-Étienne qui, comme le gastaldo Manfredo, exerçaient le métier de tailleurs de pierres (*taiapiera*), bien qu'ils eussent une École particulière à Saint-Apollinaire, qu'ornait une table d'autel de Bartolomeo Vivarini, aujourd'hui à Vienne, et une autre de Catena.

Dans la *Prédication au Peuple,* qui, suivant l'histoire des Apôtres, fait suite à la *Consécration des Diacres,* le peintre a voulu évidemment représenter Jérusalem, et il cherche des modèles, çà et là, sans ordre, dans les dessins de Reuwich. Le grand édifice à gauche du spectateur ressemble beaucoup à la mosquée d'Omar; au sommet de la colline domine l'église du Saint-Sépulcre avec sa belle tour, dont les minarets, qui s'élèvent sveltes au-dessus des édifices d'architecture orientale mêlés à des édifices de style roman, font penser à Reuwich. Dans le fond sont épars des groupes de petits personnages, parmi lesquels il est facile de distinguer les saintes et le caractéristique Sarrasin de Reuwich.

Au premier plan le saint diacre, debout sur le piédestal d'un monument antique, prêche au peuple qui est suspendu à ses lèvres; une attention profonde se lit sur le visage de chacun des assistants. Il faut remarquer l'expression de la physionomie d'un très beau jeune homme, qui paraît enflammé par la chaude éloquence du diacre, et de cinq femmes turques, qui prêtent une amoureuse attention à la parole sainte. Au milieu de la foule vêtue à l'orientale, formant un singulier contraste, le bel et jeune auditeur, enveloppé d'une espèce de manteau aux plis élégants, et deux pèlerins romains, le bourdon à la main. Sur le tableau était marquée dans le cartouche la date de MDXX, que Zanetti put lire, mais qui fut ensuite effacée par le revernissage.

A la *Prédication au Peuple* faisait pendant, sur le mur opposé, la *Dispute avec les Docteurs,* aujourd'hui à Brera, qui porte sur un cartouche la date de 1514 et sur le cadre le nom d'un tailleur de pierre qui, d'après Zanetti, était probablement le gastaldo. Carpaccio

y représente saint Étienne, les bras tendus, comme illuminé d'une inspiration surnaturelle. Mais autour de lui les auditeurs ne sont plus maintenant les Orientaux infidèles. Nous ne voyons plus que trois hommes avec le turban ; tous les autres sont de bons et braves chrétiens, fils des lagunes, vêtus à la vénitienne, qui écoutent la prédication dévotement, mais, en vérité, sans une extraordinaire attention. Assemblés sous un magnifique portique de style lombard, ils apparaissent si vivants et si vrais, si vénitiens, qu'assurément on devait les reconnaître alors l'un après l'autre pour des confrères de l'École des lainiers.



LE GROUPE DES PYRAMIDES DE GISEH (D'APRÈS UN DESSIN DE REUWICH).

Pour que nous n'oubliions pas que la scène se déroule sous le soleil d'Orient, le peintre a eu soin de montrer dans le fond une espèce de pyramide, peut-être celle de Giseh, copiée elle aussi, sans aucun doute, des dessins de Reuwich, qui donnait à ses pyramides une curieuse forme allongée à trois plans, celle, nous en demandons pardon à l'ombre de l'artiste, d'une sorte de tour Eiffel en avance de quatre siècles. A côté des pyramides, un monument équestre qui rappelle un peu celui de Donatello.

Ce n'est pas ainsi que s'était présenté le tableau à l'imagination de l'artiste. Un dessin de Carpaccio des Uffizi montre les docteurs vaincus dans la dispute, qui traînent le diacre devant le tribunal. Dans un prétoire, tandis que dans le fond du tableau on distingue un paysage de collines, sont assis derrière un bureau les juges qui ont tous de longues barbes et sont vêtus à l'orientale. Assurément ce dessin nous donne l'idée première de Carpaccio, celle qu'il se proposait de développer sur la toile, si bien qu'il a fait aussi avec amour des études pour les têtes, qui se trouvent au Musée de Londres.

Pourquoi n'exécuta-t-il pas son projet? Peut-être ne fut-il pas approuvé des confrères de l'École, qui, probablement, ne vou-



[illegible] VITTORE CARPACCIO. — LA DISPUTE DE SAINT-ÉTIENNE [illegible]
LES DOCTEURS

[illegible] MILAN





lant plus entendre parler de costumes orientaux, désiraient figurer au moins dans l'un des tableaux, selon la coutume des autres Écoles. Le fait est que dans la toile de Carpaccio ils apparaissent encore, après tant de temps, vivants et parlants.

Avec la *Lapidation de Saint Étienne* nous revenons à Jérusalem, et l'inspiration de Reuwich se manifeste encore plus évidemment, surtout en ce qui concerne le fond et le paysage. Nous avons dit que dans la grande planche de la *Vue de Jérusalem* de Reuwich, insérée dans le livre de Breydenbach, on voit tout au bord du dessin, mais à l'intérieur des murs de la ville, le lieu *ubi Sanctus Stephanus fuit lapidatus*. Carpaccio reproduit exactement cette partie de Jérusalem, mais, suivant le récit de Voragine, il représente au contraire la scène du martyre hors des murs. Après examen de ces sources, on comprend mieux la lettre de Carpaccio d'août 1511, dont nous avons parlé, où le peintre offre au marquis de Mantoue, François Gonzague, une grande vue de Jérusalem peinte *d'après l'aquarelle* sur la toile, et qui était probablement une copie du panorama de Reuwich.

Dans la scène du martyre, le saint, habillé en diacre, est agenouillé, les yeux levés au ciel, cependant que des hommes vêtus à l'orientale, avec le turban sur la tête, lancent les premières pierres, ainsi que Dante l'a décrit :

> Puis je vis des gens enflammés de colère,
> à coups de pierre tuer un jeune homme, qui peut-être
> se disait à lui-même : « Martyre, martyre ! »
> Et je le voyais courbé par la mort,
> qui l'accablait déjà, vers la terre,
> mais ses yeux ne cessaient pas de se lever vers le ciel,
> priant le Seigneur, en un tel combat,
> de pardonner à ses persécuteurs.
> Et la piété était répandue sur ses traits.

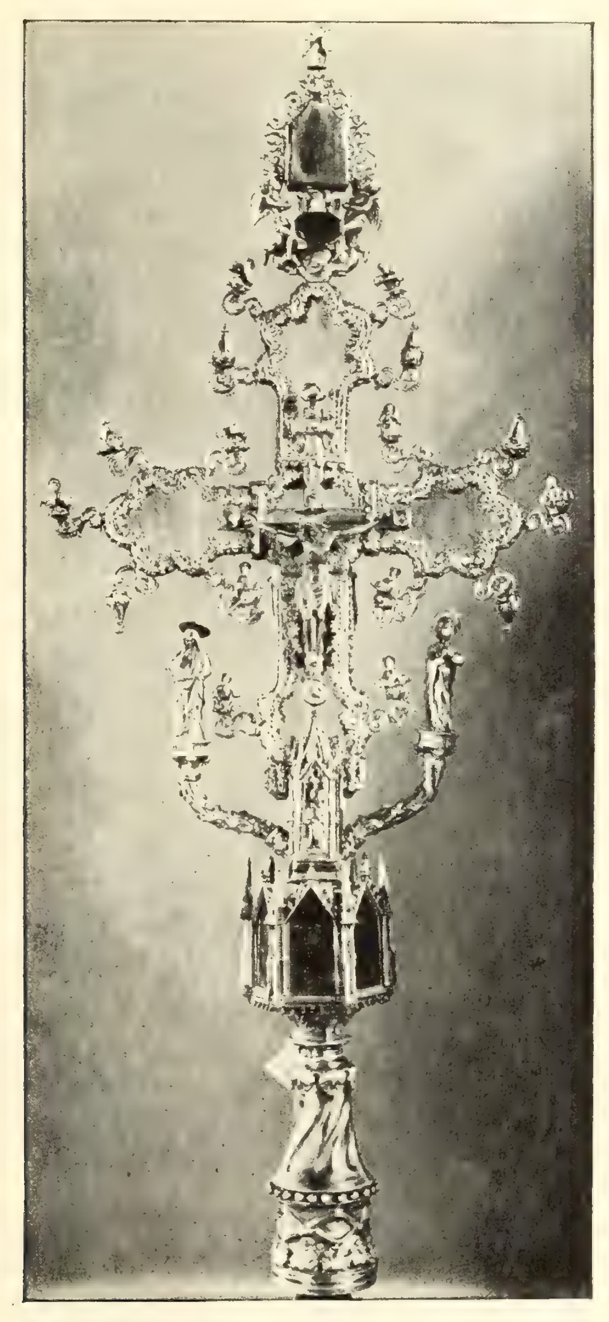
Des prêtres et des guerriers orientaux assistent de l'autre côté au martyre et forment un groupe qui ressemble à celui

d'un fragment de la *Crucifixion* de Carpaccio, qui est aux Uffizi.

Le tableau de la *Lapidation,* qui est aujourd'hui au Musée de Stuttgart, est sans doute abîmé par les restaurations, mais il paraît être aussi le plus faible de la série et, bien qu'y apparaisse l'habituel génie narratif de l'artiste, il montre un dessin mou et un coloris exagérément prodigue de tons jaunes et bruns, qui ne se rencontre pas dans les premières œuvres.

Les tableaux pour l'École des lainiers ne furent pas exécutés dans l'ordre chronologique de la vie du saint. En 1511 fut achevée la *Consécration des Diacres*; en 1514, la *Dispute avec les Docteurs*; en 1515, la *Lapidation*; en 1520, la *Prédication au Peuple,* qui passa longtemps pour être la dernière œuvre de Carpaccio. Le long espace de temps, qui sépare chacun de ces tableaux, s'explique par les conditions économiques de presque toutes les Écoles mineures, qui, pour décorer leurs édifices, devaient ajouter aux aumônes des confrères une partie des revenus de la taxe dite *du luminaire et du pain.*

Avec le cycle de la vie de saint Étienne, Victor Carpaccio terminait cette partie — la plus importante — de sa vie artistique, qui, commencée en 1490 avec les tableaux de Sainte-Ursule, se déroula dans ces Écoles, qui représentent les sentiments et l'activité populaires de Venise. L'œuvre variée et nombreuse du peintre, que nous avons essayé de faire revivre, fut vraiment exploitée par ces modestes associations à qui leur puissance a apporté moins d'honneur et de gloire que le nom de Carpaccio. Si la gloire de l'artiste ne les avait pas, pour ainsi dire, éclairées d'une lumière éternelle, le souvenir des Écoles de Sainte-Ursule, des Esclavons, des Albanais et des lainiers de Saint-Étienne serait demeuré confondu avec celui de tant d'autres de ces humbles associations, qui étaient légion à Venise et ne pouvaient en aucune façon rivaliser avec les Écoles plus importantes, et notamment avec celles qui, par leurs richesses et leurs privilèges, étaient appelées les *grandes Écoles.*



LA CROIX DE L'ÉCOLE DE SAINT-JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

(*Voir Page* 255.)



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN POUR UN GONDOLIER, DANS LE TABLEAU : Le Patriarche de Grado (COLLECTION DE M. ROBINSON, LONDRES).

(*Voir Page* 259.)



CÉSAR VECELLIO. — CAVALIER DE LA CALZA.

(*Voir Page* 258.)



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN DU CAVALIER DE LA CALZA POUR LE TABLEAU : Le Patriarche de Grado (COLLECTION ALBERTINE, VIENNE).

(*Voir Page* 258.)

Cependant l'artiste, qui avait travaillé au palais des Doges et jouissait dans sa ville d'une grande considération, ne pouvait être oublié par les Écoles plus illustres et éminentes par leur richesse ou leur puissance. Quand il était encore tout jeune et que sa pensée était plus vive et plus ardente, il fut appelé à donner un témoignage de son tatent à la grande École de Saint-Jean l'Évangéliste, l'une des six Écoles majeures et des plus remarquables.

Une confrérie dévote de Battuti (flagellants), qui depuis 1261 était logée dans l'église de Saint-Apollinaire, se transporta au commencement du XIVe siècle à Saint-Jean l'Évangéliste, et en 1340 obtint pour ses réunions un hospice construit par la famille Badoer pour y recueillir des femmes pauvres. La confrérie fit construire un autre hospice pour elles, et se mit à réédifier l'ancien hôpital des Badoer, qui fut achevé en 1354. En 1481, l'École était embellie d'œuvres admirables d'architecture et de sculpture. Il n'y a rien en effet de plus élégant et de plus magnifique que l'arceau de la première cour de l'École qui porte, sculptée dans le cadran, l'aigle de Saint-Jean; il est tout orné de marbres délicieusement travaillés, de même que la cour décorée sur trois côtés de piliers cannelés qui supportent un admirable entablement. Un très bel escalier à double rampe conduit à la salle de l'hôtel, où l'autel, le plafond, le plancher, tout enfin porte la marque d'un de ces parfaits artistes de l'École de Lombardi qui contribuèrent tant à donner à Venise un aspect de merveilleuse beauté. Le nouvel édifice était le digne abri de la précieuse relique de la Croix. Cette Croix, Philippe de Mézières, grand chancelier du roi de Chypre, l'avait en 1369 donnée aux confrères de Saint-Jean l'Évangéliste, qui la firent enfermer dans un étui de quartz, avec des ornements d'argent façonné en forme de croix, élégant travail d'orfèvrerie vénéto-byzantine (1). A la vénération de la sainte relique s'ajoutèrent ses vertus miraculeuses.

(1) Ce précieux écrin a été restauré en 1789.

Entre autres prodiges qu'elle accomplit, la légende raconte qu'un jour où l'École allait en procession à l'église de Saint-Laurent, la boîte qui contenait le bois sacré, la presse étant considérable, tomba dans l'eau : mais elle flottait, et cependant nombre de confrères, s'étant jetés à l'eau, ne purent arriver à la saisir, car la relique, par un nouveau prodige, échappait à leurs prises, jusqu'à ce que se fût jeté à l'eau le gardien de l'École, André Vendramin, à qui il fut accordé, par faveur divine, de la reprendre. Ce miracle et d'autres miracles de la Croix furent représentés dans des peintures, qui manifestent en même temps le profond sentiment religieux et le culte passionné de l'art de cette société.

La salle qui porte précisément le nom de *Salle de la Sainte-Croix* était célèbre par les peintures, qui montrent comme en résumé toute la science et la puissance de l'art vénitien du Quattrocento.

Pour cette salle, Carpaccio a peint la toile qui est aujourd'hui à l'Académie de Venise et qui représente le patriarche de Grado, François Quirini ; du balcon de son palais, il délivre un possédé avec la relique de la Croix (3 m. 61 × 3 m. 85). Cavalcaselle fixe pour cette œuvre la date de 1494, mais aucun document ne nous rapporte avec certitude l'année, ou le prix, ou les autres indications concernant la décoration picturale de la salle de la Croix. Gentile Bellini y travailla, et ses deux tableaux : la *Procession sur la Place de Saint-Marc* et le *Miracle de la Croix dans le Canal de Saint-Laurent* portent respectivement la date de 1496 et de 1500. Il est donc probable que c'est à peu près à la même époque, c'est-à-dire dans les dernières années du XVe siècle, que Victor Carpaccio, Lazare Bastiani, Jean Mansueti et Bénédict Diana ont été également appelés à orner ce noble lieu.

Cette peinture de Carpaccio, comme celle de l'École de Sainte-Ursule, a eu la mauvaise fortune d'être mutilée. En 1544, les confrères de l'École, ayant à ouvrir deux portes dans la salle de la Croix, pour donner accès à la nouvelle salle de l'hôtel, *on*



VITTORE CARPACCIO. — LA LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE

[illegible]





eut besoin d'enlever un peu des toiles qui ornaient la muraille (1).

Avant de leur faire subir ces mutilations, les administrateurs de l'École voulurent cependant prendre un conseil autorisé, *et l'on mena sur les lieux le savant Messire Titien, homme dont l'expérience est connue de tous.* Titien, qui avait décoré la nouvelle salle de l'hôtel, et n'avait pas grande considération pour les œuvres des autres peintres, *conseilla de couper ces toiles dans le bas, à peu près au quart et demi, disant que cette coupure ne ferait subir aucun dommage aux dites toiles.* Et le tableau de Carpaccio et celui de Bénédict Diana, qui représente les *Confrères de Saint-Jean l'Évangéliste distribuant des Aumônes,* furent coupés dans le bas de 30 centimètres environ.

Au XVII[e] siècle, on fit de nouveau des restaurations et des changements à l'intérieur de l'École, et le tableau de Carpaccio fut changé de place. On voulut alors remédier à la coupure qui, en 1544 avait amputé les pieds et une partie des jambes de certains personnages du premier plan, dont un élégant cavalier de la *Calza,* un patricien vêtu de drap d'or, un autre patricien en robe noire et un enfant. Pour dissimuler cette mutilation, un morceau de toile de 26 centimètres fut ajouté au tableau, mais si maladroitement qu'on voyait distinctement le raccord.

Le malheureux restaurateur du XVII[e] siècle voulut compléter de sa main la belle composition de Carpaccio, comme il appert en particulier du personnage du patricien, dont le vêtement de drap d'or affecte à peu près la forme d'un pardessus moderne. Le très élégant personnage du cavalier de la *Calza,* reproduit par César Vecellio dans ses *Habiti,* n'est pas moins abîmé, celui dont le dessin original est dans la collection Albertine de Vienne, où l'on peut voir sur la même feuille le dessin de l'enfant peint sur le tableau.

Malgré tous ces outrages, la peinture resplendit encore d'une

(1) Arch. d'État. Grande École de Saint-Jean l'Évangéliste. Reg. nº 38 (Recueil de 1301 à 1601). p. 308.

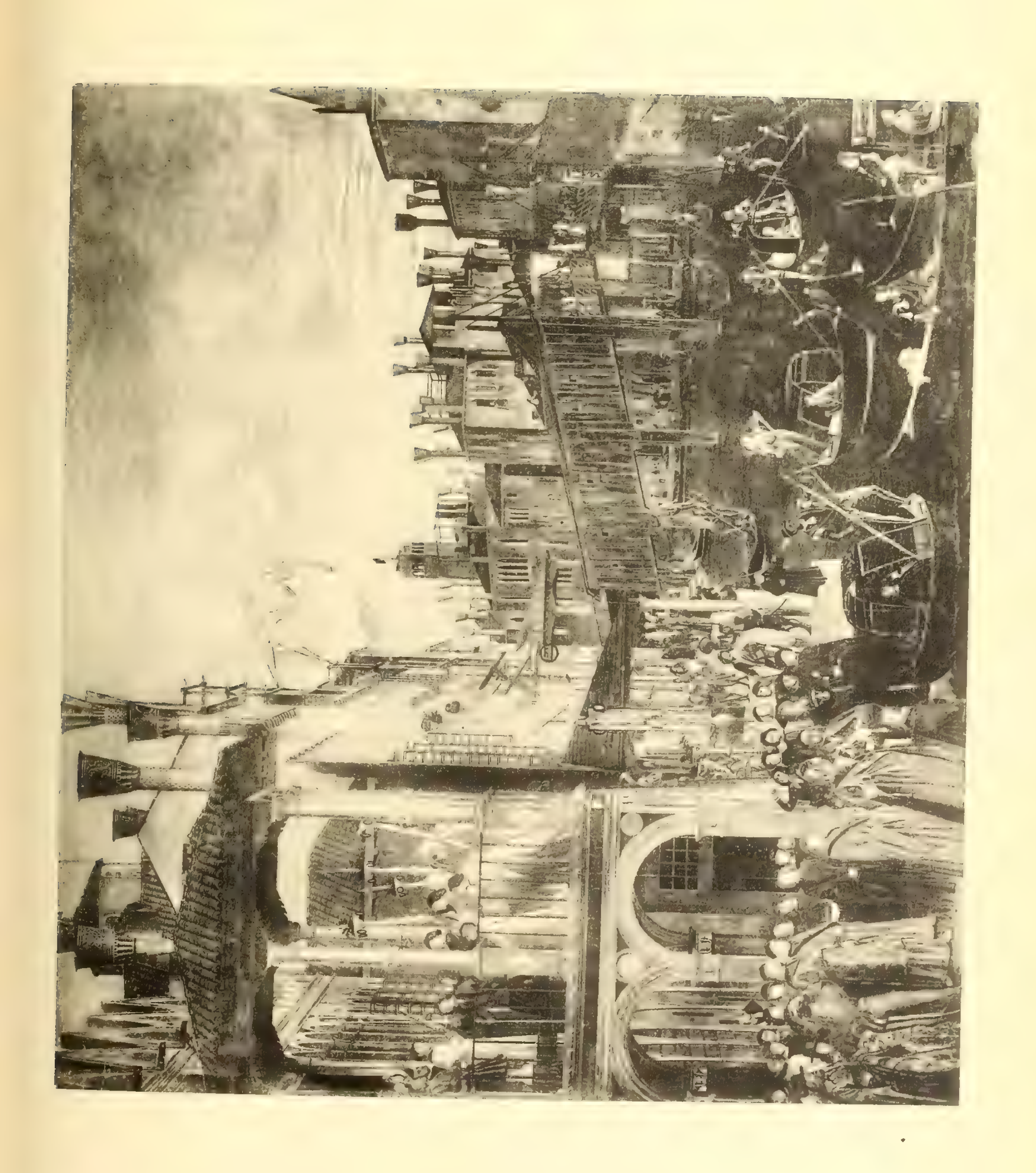
vive lumière, tant est admirable la représentation de la vie anecdotique de Venise, bien comprise la composition, fort et savoureux le coloris, juste la perspective, exactement rendue la profondeur du ciel et des eaux. A gauche du spectateur, le palais du Patriarche de Grado qui s'élevait à San Silvestro, avec la vue du Grand Canal. La loggia ouverte, à deux étages, du palais, est le seul détail que le peintre ait voulu ajouter de sa fantaisie, pour y développer toutes les grâces architecturales de la Renaissance. Des grandes arcades, sveltes, d'une rare élégance, sous lesquelles s'entretiennent les patriciens, soutiennent la terrasse ornée de belles colonnes lombardes.

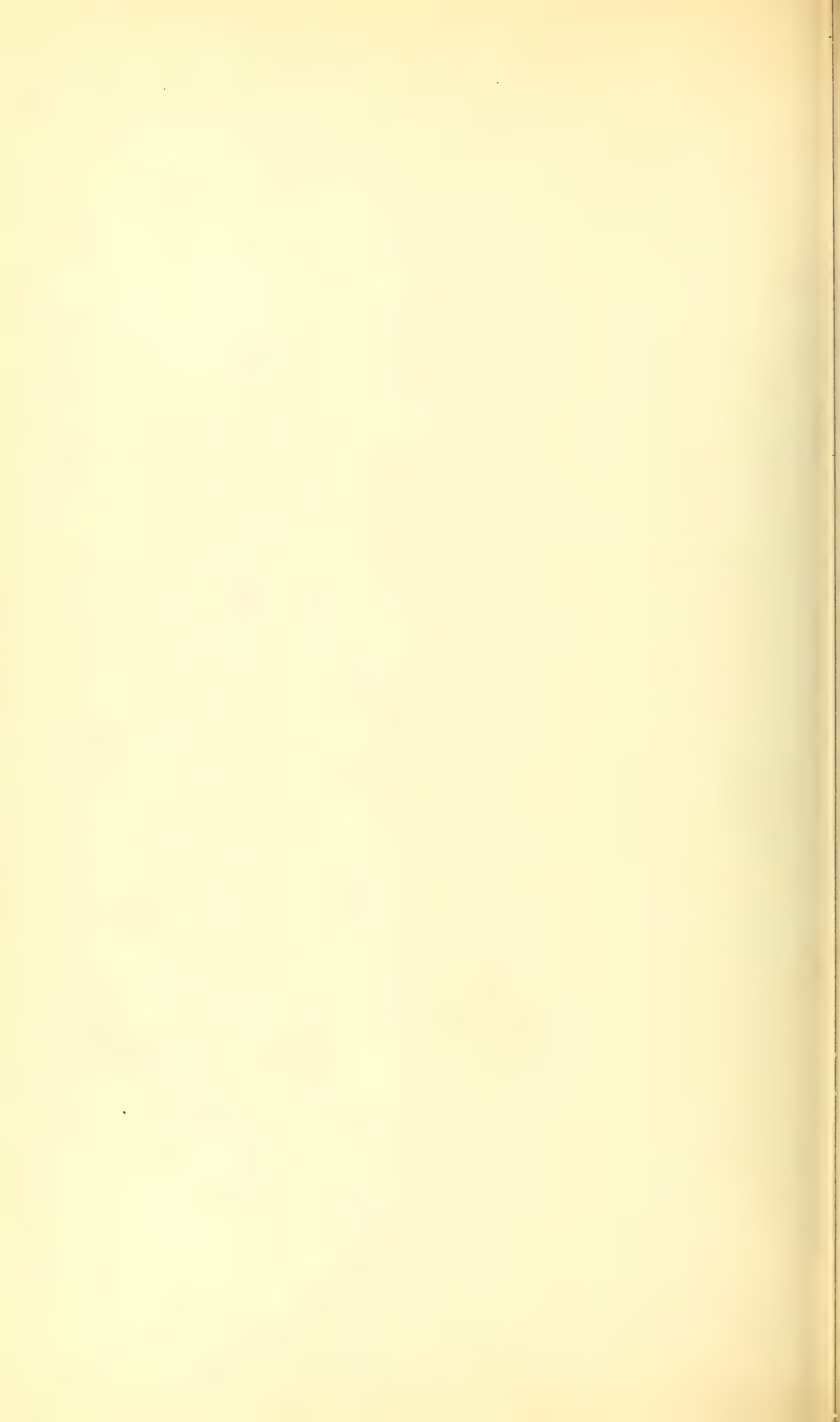
Le patriarche Quirini, majestueux personnage, suivi de prêtres, se tient sur la porte de la loggia avec la relique de la Croix à la main et bénit le possédé, qui se démène et se tord. Autour du possédé, les confrères de l'École, les uns debout, les autres à genoux, portent de grands flambeaux à torches. La procession se déroule le long du bâtiment qu'on appelait alors du Ferro, et qu'on appelle aujourd'hui du Vin, et se prolonge sur le pont de bois de Rialto.

Dans les maisons on remarque de curieux et précieux détails du temps passé : les grosses cheminées à entonnoir qui s'élèvent sur les toits, les belvédères d'où partent de longues perches avec du linge étendu au soleil. Sur la façade d'une maison pend une enseigne avec un esturgeon, qui indique précisément la très ancienne auberge *de l'Esturgeon*, qui a donné son nom à la rue et fut fermée vers 1511.

L'eau du Grand Canal est d'un ton vert sombre d'une merveilleuse transparence, cette transparence qu'on retrouve encore chez un lointain disciple de Carpaccio, un artiste de nos jours, Jacques Favretto, dans son *Traghetto*. Le canal est sillonné de gondoles, qui n'étaient pas encore d'un type uniforme avec des étoffes noires, comme aujourd'hui ; c'étaient de sveltes embarcations recouvertes d'étoffes à fleurs et de couleur, avec un lit supporté par des dômes en forme d'arc, et deux petits éperons d'acier à la proue et à la poupe.







Sur la poupe, les gondoliers se tiennent debout dans leur élégant costume, et l'on distingue parmi eux un de ces esclaves mores, dont on se servait comme bateliers. Il existe dans la collection de M. Charles Robinson, de Londres, un dessin de Carpaccio pour un personnage de gondolier.

Au delà du pont de Rialto, qui à cette époque (1507) était *valde devastatus et putridus* et qu'on songeait à refaire en pierre (1), s'étend une ligne d'édifices, dont beaucoup existent aujourd'hui. Le Magasin des Allemands (Fondaco dei Tedeschi) ne s'élevait pas encore, n'ayant été commencé qu'en 1505, sous la direction d'Antoine Scarpagnino, sur les dessins d'un Allemand, maître Girolamo, mais on peut voir dans ce tableau de Carpaccio la massive construction, qui s'élève encore sur les rives de l'Olio, à droite du Fondaco, la pointe du clocher de Saint-Jean-Chrysostome, et plus loin le palais da Mosto et le pinacle du clocher des Saints-Apôtres, se détachant au-dessus des toits.

Et sur le pont, dans la maison, dans les barques, se meuvent des figures humaines, représentées avec une admirable exactitude de types et de costumes dans une harmonie parfaite avec le milieu. Jamais l'ancienne vie vénitienne ne nous est apparue aussi vraie et aussi séduisante que dans cette toile, où nous retrouvons encore, claire et lumineuse, l'impression que le peuple et la ville ont faite sur l'âme du peintre.

(1) Arch. d'État, Cons. X. *Misti*, Reg. 31, p. 158t (22 octobre 1507).





CHAPITRE XI

AUTRES ŒUVRES DE VITTORE CARPACCIO ET DE SON FILS BÉNÉDICT

VRAIES ET FAUSSES ATTRIBUTIONS || TABLEAUX ET DESSINS
SUJETS NOUVEAUX ET SUJETS REPRIS || CARPACCIO ET BÉNÉDICT
INFLUENCE DE CARPACCIO

APRÈS les cycles des Écoles, considérons maintenant les tableaux isolés de Carpaccio, qui nous sont restés.

Il nous paraît inutile de démontrer que certains tableaux qui, dans les vieux catalogues des musées publics et privés, sont inscrits sous son nom, ne sont pas de lui ; la critique moderne a déjà fait justice de ces erreurs. Nous indiquerons seulement qu'au Musée Poldi Pezzoli de Milan il y a un tableau (largeur 1 m. 22, hauteur 76 centimètres), remarquable par l'originalité de la composition, qui porte la fausse signature de *Victor Carpathius* et, selon Jean Morelli, doit être attribué à Michele de Vérone, qui fleurit de 1500 à 1523 (1).

Il représente Dalila qui fait couper les cheveux de Samson par un jeune homme caché par son manteau. Les trois personnages sont vêtus de l'élégant costume du Quattrocento ; la scène est sur une terrasse avec un fond de paysage et de châteaux.

Dans la sacristie de l'antique église de Noale, petit village

(1) ZANNANDREIS, *Vies des peintres sculpt. et arch. de Vérone*, pp. 99 sqq. Vérone, 1891. — L'œuvre la plus importante de Michele de Vérone est le *Crucifiement* (3 m. 36 × 7 m. 16) qui est passé du couvent de Saint-Georges de Vérone à la galerie de Brera.

de Vénétie, existe une table d'autel avec saint Jean-Baptiste au milieu et saint Pierre et saint Paul de chaque côté. On l'a toujours attribuée à Carpaccio, et Crico, dans ses *Lettere su les Belle Arti Trevigiane* (1), nous en donne une emphatique description. Mais elle n'est certainement pas de Carpaccio, et tout nous porte à croire, comme le fait remarquer Cavalcaselle, qu'elle est de Victor Belliniano.

Dans le chœur du dôme de Serravalle (Vittorio), à côté du tableau d'autel, peint en 1547 par Titien, se trouvaient les deux panneaux en toile de l'ancien orgue, qui avait en outre, dans les métopes de sa balustrade, quelques bonnes peintures, attribuées à Mantegna (2). Sur un panneau était représenté saint André avec sainte Agathe, saint Pierre et sainte Catherine à ses côtés; sur l'autre, l'Annonciation. Certains auteurs, dont Crico, l'attribuèrent à Carpaccio, d'autres à Francesco de Milan, qui, vers le milieu du XVI[e] siècle, séjourna longtemps et exécuta un certain nombre d'œuvres à Serravalle, ce qui lui fit donner le nom de *Serravallese* (3). Mais quand on regarde des peintures de Francesco qui sont sous la loggia de Serravalle et la table du *Baptême du Christ* qui est à Saint-Jean de la même ville, les deux toiles du dôme ne peuvent plus lui être attribuées, et encore moins à Carpaccio, puisqu'elles sont dans la manière toscane.

Mais sans parler davantage des tableaux faussement attribués à Carpaccio, il faut plutôt déplorer que, outre les peintures du Palais Ducal, détruites par l'incendie de 1577, nombre d'autres aient été perdues ou dispersées.

L'église, aujourd'hui démolie, de Saint-Antoine de Castello, où l'on admirait les *Dix mille Martyrs* et la *Procession des Porte-Croix,* s'ornait d'un troisième tableau de Carpaccio, cité par

(1) Venise, 1803.
(2) Ces peintures, longtemps conservées dans la sacristie, ont disparu il y a quelques années.
(3) Almanach diocésain de Ceneda, IX[e] année, 1848.



VITTORE CARPACCIO. — PERSONNAGE DE DONATEUR A GENOUX (DESSIN DE LA GALERIE DES UFFIZI, FLORENCE).

(*Voir Page 263.*)



SAINT PIERRE MARTYR (TABLETTE, GALERIE STROSSMAYER A. ZAGABRIA).

(*Voir Page 266.*)



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN A LA PLUME ET A L'AQUARELLE DU PERSONNAGE DE SAINT GÉROME (UFFIZI).

(*Voir Page 266.*)



SAINT SÉBASTIEN (TABLETTE, GALERIE STROSSMAYER A ZAGABRIA).

(*Voir Page 266.*)

Il reste le souvenir d'autres œuvres perdues. Boschini décrit une table de l'église de la Charité avec « beaucoup d'édifices et quantité de personnages, se rapportant à la vie de saint Jean-Baptiste, et en bas il y a un autre petit compartiment à figures nombreuses et au-dessus au sommet Notre-Seigneur en croix. Toute l'œuvre est de Vittore Carpaccio » (1).

Mais on peut douter qu'elle soit de Carpaccio quand on lit l'*Anonyme* de Jacques Morelli : « La Table de San Zuanne Evangelista (*sic*) dans la petite chapelle (de l'église de la Charité) à main gauche du maître autel, à la détrempe, avec les ornements de l'escabeau (prédelle) est de la main de Zuan Bellino, œuvre très remarquable. Je crois que la prédelle est de Lauro de Padoue » (2). En tout cas, que la table soit de Carpaccio ou de Bellini, qu'elle représente Jean l'Évangéliste ou saint Jean-Baptiste, il est certain qu'au temps de Zanetti elle était réduite *à la dernière extrémité* (3), et que peu après elle fut perdue, à l'exception de la prédelle de Lauro de Padoue, élève de Squarcione, qui se trouve aujourd'hui chez M. Kaufmann, de Berlin.

Dans la chapelle aujourd'hui disparue de Sainte-Marie de la Paix, au couvent de Saint-Jean et Saint-Paul, Martinelli mentionne *un Saint en habit de cavalier avec un étendard à la main* (4) de Carpaccio ; mais on ne sait ce qu'il est devenu, et il en va de même pour deux autres tableaux, l'un représentant saint Georges, l'autre saint Pierre et saint Paul, dont on a un souvenir certain à l'abbaye de Sainte-Marie del Pero dans le diocèse de Trévise (5).

(1) BOSCHINI, *Quartier de Dorsoduro*, p. 34.

(2) Édition Frizzoni, p. 231. Boulogne, 1884.

(3) Zanetti (p. 39) écrit : « Dans l'église de la Charité, dans la chapelle voisine de la sacristie, il y a, ou plutôt il y avait, une table de Carpaccio, avec des épisodes de saint Jean-Baptiste. Le temps l'a en quelque sorte réduite à la dernière extrémité ». A son tour, François Sansovino (*Venetia citta nobilissima*, avec les append. de Martinioni, Venise, MDCLVIII) écrit à la page 266 : « La pale de Saint-Jean l'Évangéliste peinte à la détrempe fut exécutée par Jean Bellino, et l'escabeau de dessous est de Lauro de Padoue ».

(4) MARTINELLI DOME, *Le portrait de Venise*, p. 176. Venise, MDCCV. La première édition est de 1684. Le tableau est mentionné aussi dans les *Ricche Minere* de Boschini. Il se composait de trois niches : dans l'une saint Jean l'Évangéliste, dans l'autre un saint en habit de cavalier, et au-dessus l'Éternel.

(5) CICOGNA, *Iscr.*, IV, 318, n° 178.



VITTORE CARPACCIO. — LA CIRCONCISION (DESSIN DE LA GALERIE DES UFFIZI).
(*Voir Page 269.*)

VITTORE CARPACCIO. — SAINT LAURENT GIUSTINIAN BÉNIT JEAN GALÉAS SFORZA (DESSIN DE LA COLLECTION DU DUC DE DEVONSHIRE, A CHATSWORTH).
(*Voir Page 267.*)



VITTORE CARPACCIO. — LA SAINTE FAMILLE (MUSÉE DE CAEN).
(*Voir Page* 273.)

Dans la sacristie de Saint-Jean de Brescia existait une Vierge entre les deux saints Faustin et Jovite, protecteurs de la ville, et trois anges qui jouaient de la musique sur les degrés du trône. Le tableau, signé *Victor Carpathius Venetus 1519* (1), passa chez Averoldi et fut en 1869 acquis par un antiquaire de Milan qui le revendit à la Galerie de Londres, mais il se perdit en mer durant le transport. Il en reste cependant un beau dessin, attribué à tort à Jean Bellini (2), au Cabinet des Estampes de Dresde, qui montre la Vierge sur le trône, les deux saints, en cavaliers, la palme du martyre à la main, les trois anges qui jouent et dans le fond un paysage de collines.

A Vérone, da Persico note chez M. Barthélemy Balbi une collection de tableaux qui contient un Carpaccio. La collection Balbi a été vendue, et l'on n'a plus entendu parler du tableau de Carpaccio ; on ne sait pas non plus ce qu'est devenu un autre petit tableau également vendu à Vérone par les comtes Giusti, et qui portait l'inscription : *Opus Victori Carpatii Ven* (3). A Vérone encore étaient attribués à Carpaccio trois autres tableaux aujourd'hui perdus : une Vierge dans la galerie Caldana (4), et deux paysages d'une exécution soignée, mais d'une authenticité douteuse, dans la galerie Albarelli (5). On ignore de même le destin d'un tableau qui portait l'inscription, probablement fausse, de *Victoris Carpacci Venetus opus*, que Moschini assure exister encore à Padoue chez la famille Buzzacarini, au Saint-Esprit (6).

En revanche, on n'a pas, à ce qu'il semble, perdu une table mentionnée par Boschini dans l'église de Santa Fosca, dans laquelle Carpaccio avait peint saint Christophe, saint Pierre

(1) CHIZZOLA, *Le pitt. e scult. di Brescia.* Brescia, CIϽIϽCCLX.

(2) En haut, sur le bord du papier jaunâtre du dessin, on lit la signature apocryphe : *Johan Bellino.* Et le catalogue aussi attribue par erreur le dessin à *Gian Bellini.*

(3) *Descr. de Verona*, etc., II, p. 45, 50. Vérone, 1820.

(4) *Descr. de la Collection Caldana.* Vérone, Tommasi, 1822, p. 20. La galerie Caldana a été dispersée.

(5) *Descr. de la Collection Albarelli.* Vérone, Mainardi, 1816, p. 8.

(6) MOSCHINI, *Guide de Padoue*, p. 172. Padoue, 1813. Vincent de Castro, dans la *Vie de Carpaccio* publiée dans le *Preludio* (Venise, 1848), parle d'un tableau de Carpaccio *existant à Padoue dans la famille Capodilista.* Mais chez les Capodilista on n'a pas souvenir de ce tableau.

martyr, saint Paul, saint Sébastien et saint Roch (1). La *pale* doit s'être perdue, elle aussi, dans la restauration complète de l'église, effectuée au XIIIe siècle, car elle n'est pas mentionnée dans le guide publié par Antoine-Marie Zanetti en 1733. Mais il est à croire que faisaient partie de cette *pale* deux tables avec saint Pierre martyr et saint Sébastien, vues par le docteur Gustave Frizzoni à la galerie Strossmayer de Zagabria, où deux autres tableaux sont indûment attribués à Carpaccio. Les deux tables ne sont pas parmi les meilleures choses de l'artiste, et, selon Frizzoni, elles paraissent *peu caractéristiques*. Celle qui représente saint Sébastien porte l'inscription *Victor Carpathius Venetus opus MDXIV*.

Il existe des dessins où se trouve fixée la première idée de l'artiste pour d'autres tableaux de Carpaccio, qui sont inconnus, ou peut-être qui n'ont jamais été exécutés.

On peut voir au Louvre, dans la collection His de la Salle, l'ébauche d'une table d'autel, à la plume, d'une main hésitante, dont les ombres sont marquées au pinceau. Elle représente la Vierge à l'Enfant assise sur un trône en forme de niche avec saint Jean et saint Pierre à droite, saint Jean-Baptiste et saint Dominique à gauche. Suivant sa coutume, Carpaccio, après avoir confié au papier une première esquisse, s'appliquait à l'étude des personnages isolés : c'est ainsi qu'on a aux Uffizi l'étude particulière du personnage de saint Jérôme, tourné cependant en sens inverse de celui du dessin du Louvre. Cette étude montre combien Carpaccio était habile dans la disposition des étoffes : celles dont il enveloppe le vieillard sont d'un faire large et grandiose.

Le dessin d'un autre tableau, dont il ne reste aucun souvenir, se trouve dans la collection du duc de Devonshire à Chatsworth ; mais on n'en comprend pas bien le sujet. M. Sidney Colvin y voit représentée sainte Ursule faisant ses adieux à ses parents (2) et

(1) Boschini, *Quartier de Cannaregio*, p. 54.

(2) Colvin, *Ueber einige Zeichnungen der Carpaccio in England* (in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. 18, Berlin, 1897).



VITTORE CARPACCIO. — SAINT THOMAS D'AQUIN, SAINT MARC ET SAINT AUGUSTIN (GALERIE DE STUTTGART). (*Voir Page 274.*)



VITTORE CARPACCIO. — SAINTE CATHERINE ET SAINTE VÉNÉRANDE (MUSÉE CIVIQUE, VÉRONE).
(*Voir Page 271.*)



VITTORE CARPACCIO. — L'ADORATION DES MAGES (DESSIN DE LA GALERIE DES UFFIZI).
(*Voir Page 269.*)

trouve dans toute la scène quelque ressemblance avec le tableau de la galerie Layard ; mais le personnage du milieu qui est à genoux n'est pas une femme, et celui qui est en face n'est pas le roi Mauro, père d'Ursule, mais un prélat qui ressemble beaucoup à l'image traditionnelle du patriarche Laurent Giustinian, tel qu'il apparaît dans le tableau de Gentile Bellini. Nous croyons justement que le dessin représente un épisode de la vie de Giustinian, et il ne nous paraît pas téméraire de supposer que Carpaccio qui, en 1523, avait exécuté divers travaux, aujourd'hui perdus, pour le patriarche de Venise (1), ait reçu la commande d'une scène de la glorieuse vie du premier patriarche de Venise. Nous ne voulons présenter notre idée que comme une simple conjecture, mais, si nous considérons la vie de Giustinian dans le détail, nous pourrons reconstituer la scène du dessin. Dans une biographie de Saint-Laurent Giustinian, écrite au XV[e] siècle par un de ses parents, Bernard Giustinian, on raconte que non seulement les grands personnages de Venise, à commencer par le Doge, demandaient conseil au patriarche, et lui donnaient, comme fit le général Barthélemy Colleoni, de grandes sommes d'argent pour les pauvres, mais encore que les princes étrangers les plus en vue souhaitaient approcher le saint homme pour avoir sa bénédiction (2). Si, comme

(1) « 1523, 30 nov., au Rev[me] mess. Ant. Contarini pour le reliquat de la pale de bois 1 ducat — et à M. Vetor Scharpaza pour avoir peint la dite pale 52 ducats — et pour une toile de la Nativité 53 ducats ». (Mensa patriarc., Carton 67, Reg. III, f. 13.)

(2) «... Caeterum jam plenus erat dierum : nomenque illius et *fama latius quotidie fundebatur.* Nemo veniebat ad hanc urbem qui non vel imprimis spectaculis appeteret hunc patrem videre. Taceo vulgus et turbam sine nomine ; qui quacumque incederet ad eum visendum veluti ad angelum de coelo demissum pervias et compita concurrebant. Cardinales omnes duces et Principes domi eum invisere : vitam investigare, thalamum, cœnaculum, cubile omnia lustrare oculis et venerari. *Franciscus Sfortia Mediolani Dux et Blanca uxor Galeatium majorem natu et magnæ spei Filium adhuc impubem Venetias cum misissent : illud imprimis mandavere : ut puerum ad sanctum virum deducerent, ad imponendum illi manum et ejus orationibus commendandum.* Bartholomaeus Collionus Clarissimus hac aetate dux magnam ad eum vim auri detulit, quam in pauperes dispartiret. Quod fuit et in militari viro propter devotionem, et in patre nostro propter opinionem, rarum et singulare. Jam advenae et peregrini omnis ordinis et generis, Pannones, Germani, Galli, Hispani, vel qui Romam ad limina apostolorum, vel qui in Orientem ad Dominicum sepulcrum pergerent, tumfelices auras sperabant si benedictione hujus patris accepta discederent. In maximis vero patriae periculis Dux noster atque senatus non aliter ad illius orationem confugere quam ad oraculum quoddam ».

Clarissimi oratori Bernardi Justiniani opusculum *de Vita beati Laurenti Patriarchae Venetiarum :* Impressum Venetiis labore et industria Jacobi de Rubeis Gallicii Duce Inclyto Petro Mocenico, sexto Idus Maios MCCCCLXXV.

il le semble bien, le personnage principal du dessin est Giustinian, le sujet devait être : le patriarche bénissant un personnage illustre. Et tout nous porte à croire que ce personnage n'est autre que le jeune fils du duc François Sforza, qui, en 1456, fut envoyé par son père à Venise, avec l'ordre, dit le biographe, de voir d'abord le saint patriarche, « *ad imponendum illi manum et eius orationibus commendandum* ». Le voyage de Jean Galéas, qui fit la traversée sur des barques (ganzarnoli) le long du Pô, est décrit dans la *Cronica* de Sanudo qui raconte que le Doge, monté sur le Bucentaure, alla à la rencontre de cet hôte de marque jusqu'à l'île de Saint-Clément, et l'accompagna en grande pompe à Venise au palais du marquis de Ferrare (1). Si l'on faisait tant de cas du jeune prince, il n'est pas improbable que Giustinian, pour condescendre au désir délicat du duc de Milan, ait voulu voir Sforza avant le Doge lui-même, et qu'il soit allé à sa rencontre jusqu'à quelque village voisin de Venise.

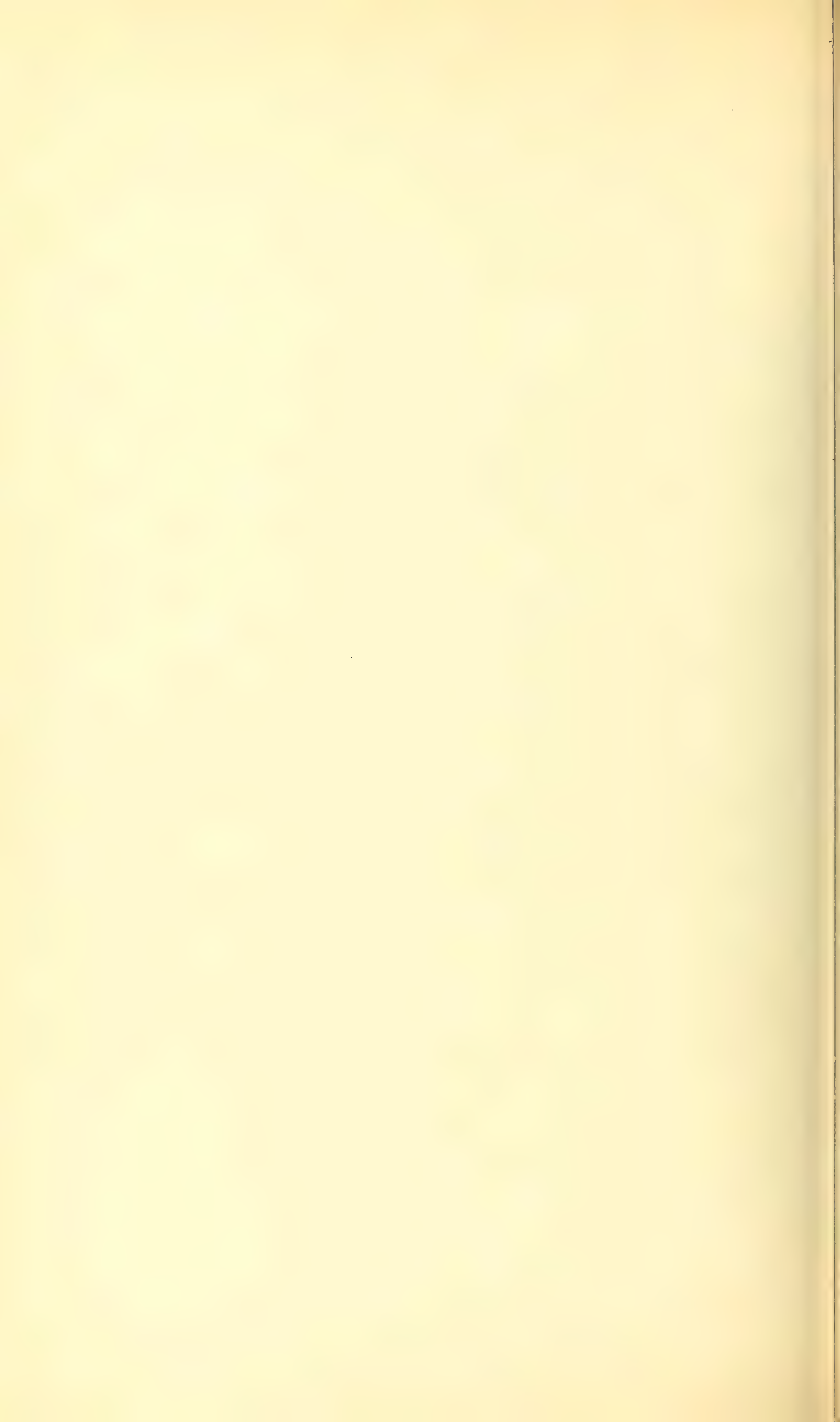
Le dessin montre en effet un fleuve avec des barques, que vient de quitter le prince milanais. Celui-ci, tenant dans ses mains un cadeau — peut-être du duc, son père, au patriarche — s'avance, suivi de ses chevaliers, vers le prélat, et incline le corps avec une révérence, qu'on retrouve plusieurs fois chez Carpaccio. Le prélat s'avance, une main levée pour bénir, suivi de deux prêtres, d'hommes à cheval et d'un écuyer, placé en face du prince et qui, dans la même attitude, plie un peu les genoux. Le personnage de l'écuyer est indiqué dans cette ébauche en traits hésitants et peu marqués, mais il fut plus tard complètement dessiné et achevé dans une étude à la plume et à la sépia, qui est au Cabinet des Estampes de Munich.

Deux autres compositions de Victor, qui ne furent probablement jamais portées sur toile, car nous n'en trouvons aucune mention, ni dans les documents ni chez les écrivains, nous restent,

(1) Sanudo, *Cron.* P. II, e. 74 A. Bibl. St. Marc, cl. VII, It. Cod. 125 (CVIII-4).







en deux dessins de la Galerie des Uffizi. Le premier, à la plume, représente l'*Adoration des Mages*; l'autre, à l'aquarelle, la *Circoncision,* est peut-être la première idée qui vint à l'esprit de l'artiste, quand il reçut la commande du grand tableau d'autel, la *Présentation de l'Enfant Jésus au Prêtre Siméon,* pour l'église de Saint-Job.

Le crayon servait de préparation et d'aide au pinceau de Carpaccio, et les élégantes figures de ses tableaux sortent en claires visions de ces feuillets, où les impressions de l'artiste et les observations de son œil investigateur sont indiquées par le crayon ou par la plume, éclairées à la céruse, relevées de sépia ou de bistre. L'idée qui lui venait d'abord à l'esprit dans ses grandes lignes était aussitôt fixée sur le papier en traits de plume rapides, incertains, hésitants, très différents de ses autres dessins de personnages, ombrés de coups de pinceau hardis à l'encre noire et éclairés par des stries parallèles de plâtre, qui prenaient de la sorte un caractère de grossièreté géniale. Vraiment, à regarder les dessins de Carpaccio, les uns embellis de cet esprit et de ces grâces qu'il sut donner à ses meilleurs tableaux, d'autres mous et pâles, d'autres enfin qui ne sont que de simples esquisses de premier jet, on peut voir, à travers les tâtonnements et les essais, comment naît et prend forme la pensée de cet artiste au tempérament de minutieux chercheur.

La recherche diligente et minutieuse devrait exclure la fécondité, et cependant Carpaccio ne s'est pas contenté de manifester sa grande activité dans les Écoles de Venise; il a exécuté un grand nombre d'autres tableaux dont les uns, on l'a vu, sont détruits ou perdus, dont beaucoup d'autres ont été conservés à l'admiration de la postérité.

Nous en avons déjà signalé quelques-uns au cours de ce livre, bien qu'ils n'appartinssent pas aux cycles des Écoles, quand l'occasion s'en présentait ; nous allons maintenant parler des autres, pour compléter le portrait de cet artiste singulier.

Carpaccio aimait à répéter, en variant un peu la composition, ses sujets préférés, comme s'il n'arrivait pas à épuiser en un seul tableau l'idée qu'il portait dans l'esprit.

C'est ainsi que la pieuse légende de sainte Ursule, qu'il avait si noblement déroulée, on l'a vu, dans des grandes toiles, lui inspira encore un charmant petit tableau qui est aujourd'hui à Venise dans la Galerie Layard, provenant du Musée Manfrin, et représente le même sujet qu'un tableau de l'École, le *Départ des Fiancés*. La somptuosité de la mise en scène, qui éclate dans le grand tableau, fait place dans le petit tableau de la Galerie Layard à un sentiment plus intime et plus discret. Le fiancé sur la barque s'est éloigné du bord, tandis qu'Ursule, seule, reçoit à genoux la bénédiction paternelle. Une douce tristesse semble répandue tout autour.

Un autre sujet, *Saint Georges tuant le Dragon*, traité à l'École des Esclavons, est reproduit dans un tableau pour le chœur d'hiver de Saint-Georges Majeur ; le saint guerrier y est représenté en réduction et avec peu de changements, monté sur le cheval, enfonçant la lance dans la gueule du dragon. Près de l'horrible monstre sont épars des crânes, des ossements et des membres d'hommes et d'animaux. A droite, une colline couverte d'arbres touffus et un château à tourelles ; à gauche, sur la montagne rocheuse, se détache la figure de saint Jérôme, qui fait pénitence. Dans le lointain, des eaux du lac, des montagnes vertes émane la poésie de la nature, interprétée et animée par un esprit original, qui fait pressentir Giorgione et Titien. Dans les quatre compartiments de la prédelle sont représentées les scènes du martyre : le saint, lié à une colonne, est maltraité, puis plongé dans une chaudière de plomb fondu, puis sollicité par le préfet de sacrifier aux dieux, et finalement décapité.

Nous avons déjà parlé de la *Mort de la Vierge* qui est à Ferrare et reproduit celle de l'École des Albanais.

Dans l'examen des autres œuvres de Carpaccio, nous suivrons, autant que le permettent la logique et l'histoire, l'ordre chronolo-



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN POUR LE TABLEAU : La Vierge et les quatre Saints ·
(COLLECTION HIS DE LA SALLE, AU LOUVRE). (*Voir Page 266.*)

VITTORE CARPACCIO. — LES ADIEUX DE SAINTE URSULE A SES PARENTS
(GALERIE LAYARD, VENISE). (*Voir Page 270.*)



VITTORE CARPACCIO. — JÉSUS VERSANT SON SANG DANS LE CALICE (MUSÉE IMPÉRIAL, VIENNE).

(*Voir Page 272.*)

gique, soit que nous nous reportions à l'année inscrite sur les tableaux, soit que nous cherchions à distinguer les diverses manières et les différentes méthodes, suivies par l'artiste aux diverses époques de sa vie.

Nous croyons avoir démontré, à propos de la vie artistique de notre peintre, qu'on ne peut admettre que sa première œuvre soit le tableau de l'École de Sainte-Ursule, qui porte la date de 1490 et représente l'*Arrivée de la Sainte à Cologne assiégée par les Huns*. Il n'est pas probable, nous le répétons, que le peintre, qui avait alors dépassé de quelques années la trentaine, n'eût encore donné aucune œuvre importante et qu'une association publique ait pu commander une œuvre aussi importante à un peintre dont le talent ne fût pas déjà reconnu. Il faut placer, semble-t-il, dans la jeunesse de Carpaccio, certaines œuvres timides où se retrouvent les principes et les procédés de Bastiani, mais les peintures exécutées à la fleur de l'âge nous sont inconnues, ou ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Les premières œuvres remarquables de Victor, après qu'il se fut affranchi de l'école et qu'il eut pris possession personnelle de son art, sont, selon nous, les deux *Saintes* du Musée de Vérone, attribuées jusqu'ici à Bissolo, et la *Vierge* de l'Institut Staedel de Francfort.

Le tableau du Musée de Vérone représente *Sainte Catherine et Sainte Vénérande*. Les deux personnages sont traités avec un soin timide, mais on y retrouve les qualités de Carpaccio, la finesse du coloris, les plis savants des étoffes, la justesse des ombres, la noblesse des types.

Le tableau de la Vierge qui est aujourd'hui à Francfort, provenant de la collection Pereire de Paris, porte la signature *Victoris Carpatio veneti opus*, sans date, mais il nous semble devoir être rangé parmi les œuvres de jeunesse du peintre, car, plus que dans tout autre, y apparaît la manière de Bastiani. C'est une scène d'intimité domestique, qui s'écarte complètement de l'iconographie liturgique du catholicisme. L'Enfant Dieu de la tradition

religieuse est transformé en un enfant vêtu à la mode du Quattrocento, qui est assis et feuillette un livre à miniatures, tandis qu'à côté de lui un autre enfant marque les pages avec le doigt. Les deux beaux enfants sont peut-être deux portraits des fils de l'auteur de la commande. En face, la Vierge priant, les mains jointes, dans une attitude sévère et grave, avec un visage triste et pensif, détaché des choses d'ici-bas. Dans le contraste entre la dévote expression de la Vierge et le groupe réaliste des deux enfants on a une première indication de cette tendance particulière à Carpaccio, qui le pousse à mêler le réel et l'idéal.

Il était au moment d'achever le cycle de Sainte-Ursule, qui marqua véritablement le début de sa renommée, quand, en 1496, il peignait pour l'église de Saint-Pierre Martyr à Udine la composition : *Christ avec les instruments de la Passion verse son sang dans le calice.* Le tableau, qui est signé et daté : *Victorio Charpatio, Venitti opus MCCCCLXXXXVI,* fut porté en 1838 au Musée Impérial de Vienne, comme il appert d'une note de Pierre Edwards, dans une liste de tableaux qui furent transportés des pays de Terre ferme dans les dépôts domaniaux de Venise. Dans le fond du tableau se déroule un paysage riant de collines verdoyantes, sur lesquelles s'élèvent des tours et des édifices ; entre autres, on voit à droite le château à tours d'Udine, la ville à laquelle l'œuvre était destinée. Au centre d'une riche draperie à fleurs, Jésus est debout : de la main gauche, il serre la croix contre son sein, et de la droite il montre à terre le calice où est recueilli le sang, qui coule de la plaie du côté et des stigmates des mains. Deux anges à droite et deux à gauche portent les instruments de la Passion. Il y a quelque raideur et quelque dureté dans le corps du Rédempteur, mais le groupe des anges, qui élèvent des yeux d'affectueuse compassion vers le divin martyr, est plein de beauté et de force. La composition semble *le fruit d'une méditation quadragésimale* à un critique mystique, Rio, qui voit dans les gestes et dans les regards des anges une intensité d'expression *à laquelle il serait*



VITTORE CARPACCIO. — LES DEUX COURTISANES (MUSÉE CIVIQUE, VENISE). (*Voir Page 282.*)



VITTORE CARPACCIO. — DESSIN POUR LE TABLEAU : Les Dix mille Martyrs (COLLECTION HESELTINE, LONDRES). (*Voir Page 285.*)



VITTORE CARPACCIO. — ÉTUDES DE PERSONNAGES POUR LE TABLEAU : Le Crucifiement (COLLECTION HESELTINE, LONDRES). (*Voir Page 287.*)

impossible d'ajouter quelque chose (1). Ce Christ versant son sang dans le calice, motif qui est une forme iconographique spéciale de la dévotion religieuse des Vénitiens, se retrouve en Autriche, d'où il est probablement originaire; il y a, à la cathédrale de Saint-Étienne à Vienne, une chapelle consacrée à *Christus dem Slitenblutspender*.

Un tableau signé *Victor Carpacius pingebat,* acquis à la collection Campana de Rome et placé au Louvre, où Cavalcaselle a pu encore le voir, fut ensuite transporté au Musée de Caen. La puissance de l'effet, obtenu avec une extrême sobriété de moyens, et la vigueur du clair-obscur, qui donne à la forme un relief saisissant et inaccoutumé, montrent l'artiste qui, déjà maître de la matière, y imprime sa conception avec une lumineuse évidence. Au milieu d'une riante campagne, dont la perspective va se perdre au loin dans le fond, la Vierge avec l'Enfant a devant elle le jeune Baptiste, et à ses côtés deux anges, l'un qui frappe sur des cymbales, l'autre qui joue du clavecin (dulcimero). A droite est agenouillée sainte Anne, et plus loin, dans le coin, saint Joseph ; à gauche, saint Joachim et sainte Élisabeth, occupée à des travaux de femme. Encore que la manière du peintre y apparaisse un peu sèche et le dessin raide, les personnages sont modelés avec un soin si amoureux, qu'ils font une impression de vérité merveilleuse, et l'intimité domestique y est représentée avec une dignité tranquille pleine de poésie, qu'on rencontre rarement chez les peintres italiens et qui fait penser au sentiment de douce humanité de certains tableaux des écoles du Nord, d'Albert Dürer notamment, quelle que soit la différence des races auxquelles appartiennent les deux artistes.

Dans l'esprit intimiste de l'Allemand qui a traité le même sujet, la scène se déroule dans la tranquillité d'une chambre close, la Madone y devient maternellement humaine, les anges se trans-

(1) Rio, *Art chrétien*, V, IV, p. 103.

forment en bons génies de la maison et s'occupent des soins domestiques. Chez le peintre italien, au contraire, les anges jouent et chantent en liesse ; autour, une nature riante, vague et fantaisiste, et la sainte Famille est en plein air, réunie sous une grande roche en forme d'arc ; au-dessus de la vaste arcade naturelle, l'artiste a trouvé moyen de représenter deux scènes de la vie de saint Jérôme, le *Saint avec le lion* et le *Saint dans la grotte.* Ce dernier sujet fut repris pour le fond du tableau de San Giorgio Maggiore.

Le tableau de Caen a probablement été terminé vers 1502, car le dessin du personnage de saint Jérôme avec le lion, que le peintre a utilisé pour le tableau du même sujet, terminé cette même année, lui a servi aussi pour le motif du saint et du lion dans la Sainte Famille.

Pendant que Carpaccio s'appliquait à décorer l'auguste demeure du chef et des magistrats de la République et le modeste oratoire de l'École des Esclavons, il trouvait le temps de peindre le grand tableau d'autel (hauteur : 2 m. 66, largeur : 1 m. 56) qui fait aujourd'hui l'ornement du Musée de Stuttgart, et porte l'inscription : *Op. Victor Carpathius MDVII.* La composition, d'un beau dessin et d'un coloris franc et délicat, est d'une facture riche, large et grandiose. Dans le haut du ciel, entourée de nuages et d'un cercle d'anges et de chérubins, la Vierge, avec l'Enfant dans ses bras, apparaît au-dessus de saint Thomas d'Aquin, qui, assis en chaire, a devant lui un pupitre avec un livre ouvert, et tient l'index levé d'un geste doctoral. A la droite du docteur angélique est saint Marc, à sa gauche saint Augustin, près de qui est agenouillé le jeune fils de Thomas Licinio, auteur de la commande et donateur du tableau.

Les Licini, dont certains furent des peintres de renom, étaient bergamasques, originaires de Postcantu, aujourd'hui Poscante; ils descendirent de leurs montagnes, émigrant les uns vers des villes voisines de la plaine, Lodi, Casalmaggiore, Crémone, les

autres, en plus grand nombre, à Venise, où ils devinrent marchands de draps, ou se consacrèrent plus spécialement à l'industrie textile et à l'industrie du verre. Dans l'île de Murano, trois grandes fabriques de verre, à l'enseigne de l'*Éperon d'or*, du *Chapeau* et du *Dragon*, appartenaient à des Licini, tandis que d'autres Lucini travaillaient dans diverses verreries de Murano, par exemple dans la célèbre verrerie des Beroviero. Certains d'entre eux parvinrent à la renommée et à la fortune, furent inscrits sur le livre d'or de Murano, et dépensèrent leurs richesses bien acquises en charités et en œuvres d'art. Parmi eux, Thomas Licinio, propriétaire de la verrerie à l'enseigne du *Dragon*, fit élever à ses frais l'autel de saint Thomas d'Aquin dans l'église de Saint-Pierre martyr de Murano, et commanda à Carpaccio le tableau où est représenté à genoux le petit Alvise, son fils. La toile fut attribuée par Zanetti, dans la nouvelle édition des *Minere* de Boschini, à un peintre anonyme, d'une manière *antique et d'une grande beauté* (1), et Moschini (2) non plus ne reconnut pas qu'elle était de Carpaccio. Mais dans une lettre adressée à Cicogna par Michel Caffi (8 mai 1858) celui-ci fait observer que le nom de l'auteur et l'année sont nettement écrits sur le tableau, qui, avec d'autres peintures de Paul Véronèse et de Bissòlo, fut en 1807 transporté de l'église de Saint-Pierre à l'Académie des Beaux-Arts. Peu après, il fut cédé par l'Académie au peintre Joseph Bossi de Milan, en échange de sa fameuse collection de dessins, et il resta quelque temps encore à Venise, jusqu'à ce qu'il fût vendu au marchand de tableaux Antoine Barbini, et revendu par ses héritiers au roi de Würtemberg (3).

L'église de Saint-Job, l'un des édifices les plus élégants de la Renaissance, agrandie sur l'ordre du doge Christophe Moro (1470) et enrichie d'admirables sculptures par Pierre Lombardo, Ambrogio d'Urbin, Jean Buora, s'ornait, vers 1479, de la peinture de

(1) Boschini, p. 447. Venise, 1733.
(2) Moschini, *Guide de Murano*, p. 54. Venise, 1808.
(3) Cicogna, *Iscr.*, VI, 903.

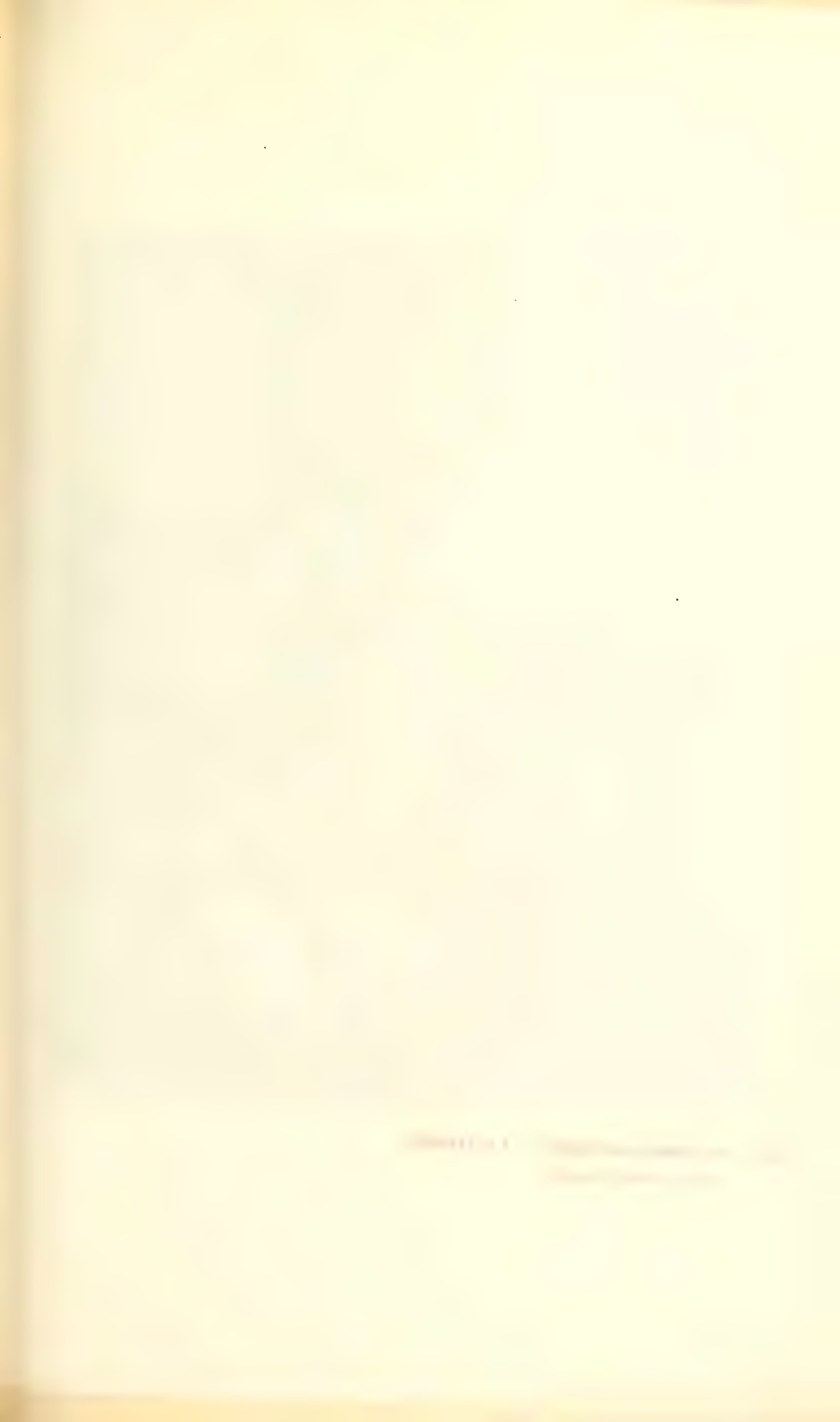
Jean Bellini, représentant la Madone assise sur le trône avec l'Enfant, entourée de saint Job, saint Jean-Baptiste, saint Sébastien, saint François et saint Ludovic. La commande en fut faite à Bellini par une famille inconnue, dont le blason, un cheval levé sur les jambes de derrière, à queue courte (1), est sculpté sur les colonnes de l'arc qui domine l'autel. Cet autel, qui fut orné de la belle table, est le second à droite, en entrant par la grande porte.

Le premier autel du même côté appartenait à la famille Foscari, qui y fit peindre par Marc Basaïti la table, *Jésus dans le Jardin de Getsemani,* achevée en 1510, l'année où Victor Carpaccio terminait de son côté la *Présentation de l'Enfant Jésus au prêtre Siméon* (hauteur : 4 m. 12, largeur : 2 m. 21) pour le troisième autel qui porte, sculpté sur l'arceau, le blason des Sanudo. Au XVIIe siècle, le mauvais goût de la décadence pénétra dans l'admirable église, et, pour y placer le tombeau de l'ambassadeur français d'Argenson, œuvre confuse et extravagante de Claude Perreau (1651), on dut changer de place l'autel des Sanudo. Par suite de ce déplacement, les tombeaux bas de la famille, qui étaient en face de l'autel, apparaissent maintenant un peu à droite des marches. Sur la pierre est gravée l'inscription suivante :

Philippo Sanuto Petri filio
Corporis forma praestanti acri ingenio
Moribus claro animi
Integritate Clariss.
Laura nata unica
Genitori P. P.

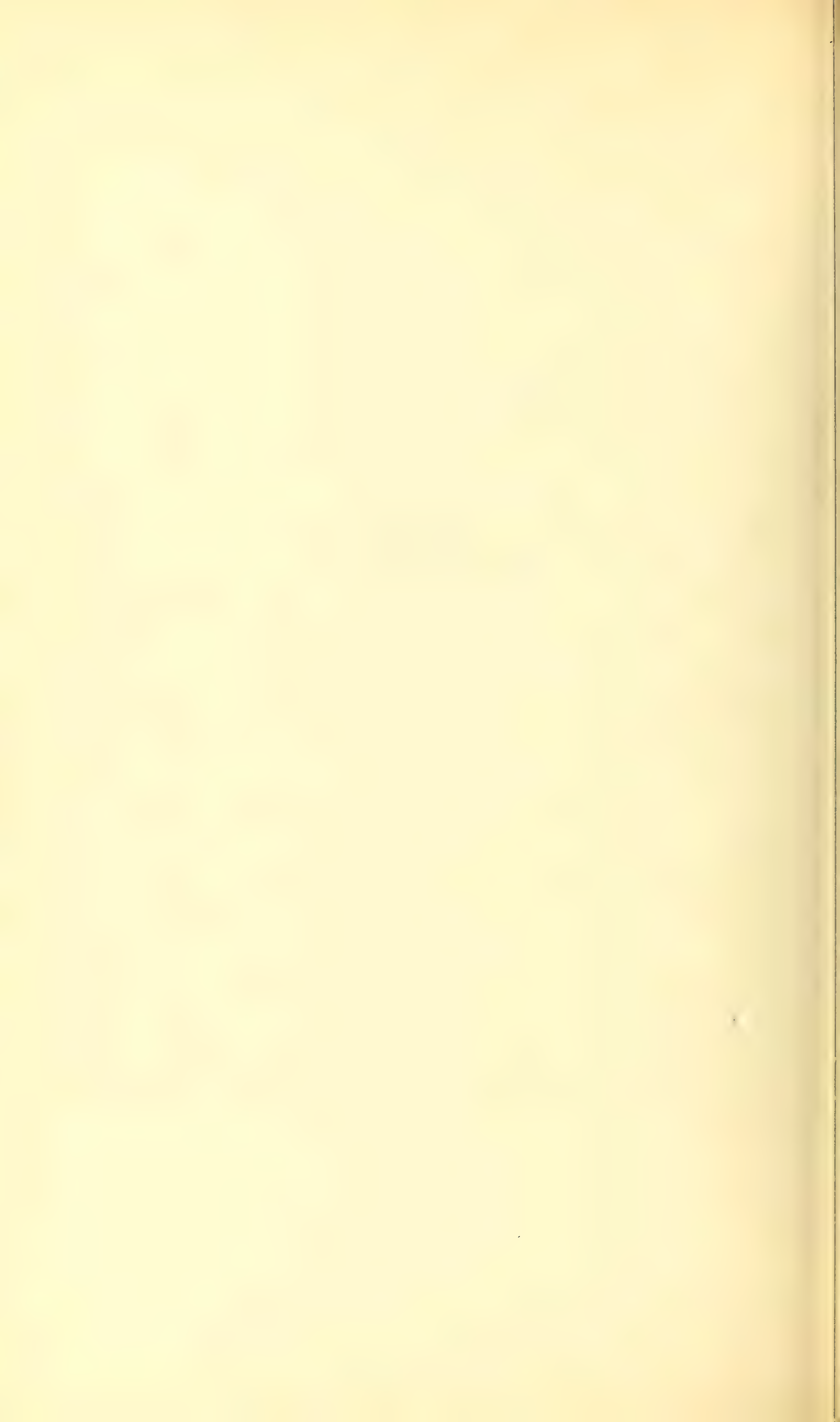
Cette Laura Sanudo, qui faisait élever le tombeau de son père Philippe, mort en 1504, devint, en 1512, la femme de Jean Foscari, et en 1533 elle se remaria avec Antoine Bollani.

(1) Cicogna (*Ibid.*, VI, 563) n'a trouvé parmi les familles patriciennes ou bourgeoises de Venise aucun blason semblable à celui-là. Celui des patriciens Cavalli est différent; le cheval a la queue longue et il est traversé d'une bande chargée de trois étoiles.



VITTORE CARPACCIO. — LA VIERGE.





Cicogna croit justement que la famille Sanudo, qui fit élever l'autel à ses frais, a aussi fait exécuter le tableau de Carpaccio. Mais le savant auteur des *Iscrizioni* ne nous dit pas le nom de l'auteur de la commande, qui semble bien avoir été, comme nous incline à le croire l'étude des documents, le propre aïeul de Laura, Pierre Sanudo di Matteo. Cicogna, se fiant à des sources erronées, place en 1489 la mort de ce Pierre, qui, au contraire, était encore vivant en 1509. En effet, nous avons retrouvé dans les Actes du couvent de Saint-Job son testament daté de 1509 (1), où il est dit, entre autres choses, qu'il fut l'exécuteur testamentaire du doge Christophe Moro (2), lequel fut enseveli dans l'église, qu'il avait mis tant de soin à embellir. Pierre Sanudo partageait certainement l'affection du Doge pour l'admirable temple, et une disposition de son testament portait qu'après sa mort l'église et le couvent devaient recevoir des legs importants (3). C'est lui, sans aucun doute, qui fit construire en 1510 l'autel et l'orna de la table de Carpaccio.

Les trois peintures exécutées pour Saint-Job par Bellini, Basaïti et Carpaccio, ont été transportées à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, et, à côté de ses deux insignes rivaux, Carpaccio brille non seulement par l'élégance des formes, mais encore par le sentiment tendre et dévot. Il y prouve véritablement qu'il n'avait pas seulement l'esprit et l'œil faits pour retracer avec une vérité incomparable les fêtes, les spectacles, les scènes diverses de la vie vénitienne, mais qu'il y avait place en son âme pour d'autres sentiments, et qu'il savait exprimer la douceur et la pureté du sen-

(1) Archives d'État, Mainmortes. Couvent de Saint-Job. Carton I. *Test. e scritture*, fasc. I.

(2) « Et parce que je me trouve être commissaire de feu Ser^{me} messire Christophe Moro, ancien doge de Venise, etc. ». Test. de Pierre Sanudo.

(3) « Item, je lègue 10 000 ducats, dont j'indique plus haut, que d'abord jouira de son vivant ma femme Christine, et après sa mort qu'ils soient déposés pour l'église de Saint-Bernardin et Saint-Job et tout le monastère, et pour le vivre, les vêtements, les besoins de tous les frères, et ils resteront au susdit lieu à la condition qu'ils seront toujours dépensés, par un mandataire, à accroître et orner la dite église, où sera mon corps, et pour le vivre et les vêtements de tous les pères habitants du dit couvent, ainsi que ceux qui seraient envoyés au dehors pour leur ordre, et cela comme il sera préférable selon les circonstances et les besoins, à la louange et gloire de N.-S. Jésus-Christ, et révérence de Messire Saint Job. » Test. de Pierre Sanudo.

timent religieux, sans que le sens mystique le plus profond supprimât jamais en lui un sens de la vie plein de jeunesse et de charme.

Le fond du tableau représente une chapelle. De la voûte, ornée de mosaïque, pend une lampe d'une forme tout à fait gracieuse. Le grand prêtre Siméon, dans une attitude de respect et d'affection, s'avance en habits pontificaux, tandis que deux lévites tiennent les pans de sa riche dalmatique de brocart d'or et violacé. La Vierge, en robe rouge et manteau azur, avec un voile blanc qui descend de sa tête, présente l'Enfant divin ; à ses côtés se tiennent sainte Anne et une femme qui porte deux colombes dans un panier. Les têtes de ces deux femmes ont été tirées des dessins qui sont dans la collection Gathorne Hardy de Londres, et servirent également au peintre pour le tableau d'autel de Sainte-Ursule (1). Sur les marches, au premier plan, trois anges admirables jouent de la flûte, du violon et du luth. Sur une marche se trouve un cartouche avec le nom du peintre et la date : *Victor Carpathius, MDX.*

Cette charmante composition a excité l'enthousiasme de l'étrange peintre-poète Boschini, qui chanta (2) :

> ... A Saint-Job... une pale telle
> Que celle de Jean Bellini, qui a un grand prix,
> Et je ne sais, en conscience, à qui donner la palme.
> On y voit dans une attitude qui commande le respect
> Saint Siméon, le Saint Pontife,
> A qui la Madone tend l'Enfant Jésus.
> Et cette pale est assurément une œuvre remarquable.
> On y voit ces femmes glorieuses
> Qui assistent la Mère du Seigneur,
> Personnages d'une rare valeur.
> Tout y est exemplaire, tout y est religieux.
> Et les têtes sont toutes élégantes et belles ;
> Et beaucoup de jolies étoffes ;
> Tous les vêtements nobles et distingués
> Y sont bien seyants aux vierges et aux demoiselles.

(1) Colvin, Article du *Jahrbuch*, vol. 18, cit.
(2) *La carta del Navegar pittoresco*, etc., p. 34. Venise, 1660.

Ce prêtre, qui avec dévotion
Tient le manteau d'or du Saint vieillard,
Est comme un miroir de religion
Et il commande l'attention de tous.
Enfin, chaque motif et chaque attitude,
Par l'effet de l'art et de la science,
Peuvent être dits chose divine,
Modèle céleste, exemple de la Nature.
Mais comme, dans sa pale, Jean Bellini,
Pour compléter ce noble tableau,
A représenté trois anges qui gracieusement
Jouent de la lyre, du luth et de la viole,
Carpaccio a voulu lui aussi
Montrer sa valeur en regard,
Et il a fait voir que son art également
Sait représenter des visions célestes avec le pinceau.
Il a donc mis, élégamment,
Trois gracieux séraphins du Ciel,
Avec des instruments variés et curieux :
Une flûte, un violon, un luth.
De sorte que l'on croit voir des chœurs
De personnages célestes faisant un concert.
Et les uns et les autres sont si gracieux, si habiles,
Que le spectateur a le cœur et les sens ravis.
Ainsi rivalisaient l'habileté, l'adresse
De celui-ci, et la vertu, l'élégance de celui-là,
Dans cet art, qui est une poésie muette,
Et qui se fait sentir sans mot dire.

Antoine-Marie Zanetti, considérant les deux autres tableaux de Jean Bellini et de Basaïti, croit à tort que la valeur de Carpaccio apparaît moindre auprès de ses puissants rivaux (1). Et Lanzi affirme de son côté que Basaïti a été un rival de Bellini plus heureux que Carpaccio (2). Mais si la supériorité de Carpaccio sur Basaïti, artiste plus vigoureux qu'original, qui subit l'influence des Vivarini atténuée de celle de Jean Bellini, n'est plus à démontrer, il ne semble pas davantage qu'en cette occasion le grand maître Bellini ait surpassé Carpaccio. L'œuvre de Victor a reçu

(1) « Le talent et l'art de Carpaccio apparaissent également dans cette œuvre, qui est une de ses plus belles. Elle se distingue par la séduction et la beauté des teintes, comme l'a remarqué Vasari ; mais elle n'atteint pas au charme et à la force de la table voisine de Jean Bellini et de celle de Basaïti. » (ZANETTI, *Peint. Ven.*, cit., p. 38.)

(2) LANZI, *Hist. de la Peint.*, vol. 6 à 48. Venise, Milesi, 1838.

un légitime hommage de la critique moderne et Cavalcaselle affirme que si Bellini a un coloris plus éclatant, Carpaccio pour la pureté et la sévérité de la forme, et par le grandiose de la composition, est supérieur à son rival dans ce tableau, que Milanesi, dans ses notes de Vasari, considère comme le chef-d'œuvre du maître (1).

« Il est sans défaut », s'écrie à son tour Ruskin, et à la faveur de l'admiration que le spectateur sentira s'élever dans son âme, il pourra se former un clair jugement de lui-même, de son goût artistique, de sa connaissance des hommes et des choses. Devant cette Madone, on n'éprouve pas, selon Ruskin, la joie religieuse que donnent Angelico Lippi, Perugin ; ici tout est essentiellement vénitien, prosaïque terrestre, et le plus fervent enthousiasme n'arrive jamais à vaincre l'admirable bon sens vénitien. La peinture est aussi saine que le sentiment est réel : elle ne séduit pas par de prestigieuses hardiesses de pinceaux, car le maître a limité la puissance de son coloris, ne voulant pas que l'idée et le sentiment fussent sacrifiés à la rare excellence des qualités picturales, alors que dans les œuvres d'autres peintres, par exemple dans l'*Anneau du pêcheur* de Paris Bordon, le Doge, le Sénat, le miracle sont autant de prétextes au scintillement de l'écarlate et de l'or sur le marbre et la soie. Si la table de Carpaccio, conclut le critique anglais, ne vous procure pas une jouissance, c'est signe qu'il vous manque la faculté essentielle pour jouir des belles œuvres d'art.

Symonds devant les petits anges de Carpaccio, admirables pour la correction du dessin et la séduction des formes, songe à ceux d'Angelico, si pleins d'un ascétique ravissement. Mais Symonds ajoute justement que Carpaccio a été le véritable interprète de la dévotion des Vénitiens, chez qui la tête était maîtresse du cœur. C'est ainsi que dans les tableaux religieux, dans les histoires des saints, il exprimait le caractère typique et la force de sa race, la

(1) Rosini aussi, dans son *Hist. de la Peint., ib.* (f. IV, p. 151, Pise, 1843), se révolte contre l'avis de ceux qui veulent que Basaïti ait été supérieur à Carpaccio et à Jean Bellini dans l'œuvre de Saint-Job.



VITTORE CARPACCIO. — LES DIX MILLE MARTYRS SUR LE MONT ARARAT (ACADÉMIE DE VENISE).
(*Voir Page 285.*)



VITTORE CARPACCIO. — PROCESSION DE PORTE-CROIX (A L'ÉGLISE SAINT-ANTOINE DE CASTELLO, PUIS A L'ACADÉMIE DE VENISE). (*Voir Page 286.*)

marque spécifique et originale de son pays natal. Ce n'est pas à dire que le maître, dans ses tableaux sacrés, exécutés d'ailleurs à l'époque la plus heureuse et la plus florissante de sa carrière artistique, n'ait pas été inspiré par le sentiment religieux, et se soit fait en quelque manière le précurseur de ces artistes libres qui, plus imbus de réalisme antique que de sentiment chrétien, avaient l'air de païens peignant des Christs et des Vierges, des anges et des saints. Chez Carpaccio, l'observation exacte de la nature s'unit au contraire à une poétique inspiration religieuse, et au milieu même des triomphes de la Renaissance, représentés dans ses œuvres, on trouve comme un lointain écho du moyen âge. Du seuil de l'église, il regarde les pompes du monde ; le désir et la prière, l'amour mystique et le frémissement des sens, les sereines fantaisies de l'antiquité renaissante et les visions des Évangiles, les images païennes et les sentiments chrétiens s'unissent chez lui en une ineffable harmonie. De cet harmonieux accord du réel et de l'idéal découle cette délicatesse de forme, que nous chercherions en vain chez les titans de l'art vénitien. Plus que la délicate robustesse des femmes du Cinquecento, nous attirent, par leur ingénuité sincère, les femmes de Carpaccio aux yeux rayonnants dans la transparence rosée des visages, qui laissent dans l'âme comme une impression de belles et mélancoliques visions. Le peintre est naïf et véridique, candide et puissant, et à étudier ses œuvres avec amour on finit par trouver à peine exagéré le jugement de celui qui voyait en lui la pureté et la grâce séduisante de Raphaël, unies à ce coloris vénitien qu'aucune autre école n'a jamais pu égaler (1).

Carpaccio était au seuil de la vieillesse quand il travaillait à ce tableau, qui marque l'apogée de son génie. C'est à cette époque que nous croyons aussi devoir placer une autre admirable peinture qui est signée, mais sans date, et qui, par son sujet tout à fait

(1) GAUTIER, *Italia*, p. 315, Paris, 1855.

profane, contraste avec l'esprit austère et recueilli du simple et séduisant narrateur des saintes légendes. C'est le célèbre tableau des deux courtisanes du Musée Civique de Venise que Ruskin, pour la perfection de la facture et la puissance artistique du dessin, considérait comme le meilleur tableau du monde, affirmant qu'il n'en connaissait aucun autre qui réunît à un si haut degré toutes les qualités possibles, ampleur et exactitude, vivacité et calme, énergie et tendresse, couleur, lumière et ombre, toute la fidélité de la Hollande, la fantaisie de Venise, l'austérité de Florence, le naturel de l'Angleterre. « Toute la puissance de de Hooch pour les ombres, — continue dans son enthousiasme peut-être excessif l'éminent écrivain, — de Van Dyck dans les détails, de Giorgione dans les mouvements, du Titien dans le coloris, de Beewick et de Landseer dans la représentation de la vie animale y est réunie, et je ne connais pas de peinture au monde qu'on puisse comparer à celle-là. »

Dans une loggia à colonnettes de marbre sont assises deux jeunes femmes, qui paraissent à Ruskin deux honnêtes patriciennes, mais qui, par l'abandon de l'attitude et la sensualité fatiguée du regard, paraissent être plutôt deux courtisanes. Ces deux femmes, personnages vivants et parlants, qui se détachent sur un fond de lumière diffuse, sans reflets et sans contrastes, sont vêtues avec une grande élégance : l'une porte au cou un collier de perles, l'autre un collier d'or ; toutes deux ont un corset court orné de perles et de dessins ; les manches, détachées de la robe et d'étoffe plus lourde, ouvertes tout du long et lacées, laissent échapper les bouffants d'une chemise très fine. Le haut de la tête est orné d'un chignon élevé (*coconello*) et des boucles de cheveux (*bisse*) tombent sur le front et sur les joues. L'une des deux courtisanes, assise dans le coin de la loggia, tient de la main droite un mouchoir et, la tête droite, fixe un regard voilé dans le lointain ; elle attend, elle aime ou elle se souvient. L'autre, assise elle aussi, se penche nonchalamment pour jouer avec un chien blanc, un *fox-*



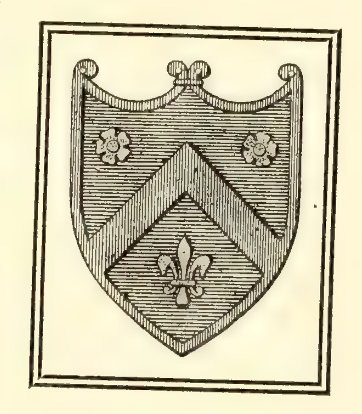
VITTORE CARPACCIO. — FRAGMENT DU *Crucifiement* (GALERIE DES UFFIZI, FLORENCE). (*Voir Page 287.*)



VITTORE CARPACCIO. — SUJET INCONNU (COLLECTION DE MADAME ANDRÉ, PARIS). (*Voir Page 287.*)

terrier, qui porte une clochette au cou, tandis que d'une longue baguette elle agace la gueule d'un autre gros chien, dont on ne voit que la tête et deux pattes, qui maintiennent une lettre sur laquelle est écrit : *Opus Victoris Carpatio Veneti*. Entre les arceaux de la balustrade, un enfant caresse un paon ; autour des vases de fleurs, un fruit, deux colombes, un perroquet, l'oiseau exotique qui était alors à la mode, qu'on portait, comme une rareté, sur les galères marchandes, qui revenaient d'Alexandrie et du Caire.

Il faut remarquer, parmi tous ces objets, un vase de porcelaine pour les fleurs où est peint le blason de la famille bourgeoise Torella, et une paire de ces pantoufles aux semelles surélevées, qui faisaient dire à un voyageur milanais du Quattrocento : « Les femmes de Venise me paraissent petites en général, car, si elles ne l'étaient pas, elles ne porteraient pas des pantoufles si hautes, qu'avec elles certaines femmes paraissent géantes (1) ».



La table, enrichie de mille raffinements, séduit par sa forme gracieuse et par l'éclat des couleurs. Tout y est médité ; aucun détail n'est négligé, et les couleurs vives, gaies, fraîches, ne troublent pas l'aspect tranquille de l'ensemble.

Le tableau d'autel peint pour l'église de Saint-Vital est de 1514. François Sansovino en ignorait l'auteur dont le nom n'est pas non plus dans les *Appendices* de 1063 de Martinioni à *Venetia*, où, à propos de l'église de Saint-Vital, on ne trouve (page 124) que cette indication : « On y voit d'une bonne main la pale du maître autel avec saint Vital à cheval fait en raccourci avec beaucoup d'art ». Mais Boschini, dans les *Ricche Minere*, publiées pour la première fois en 1664, écrit : « La table du maître autel est de la main de Victor Carpaccio, œuvre rare de 1514 ».

(1) Casola, *Viaggio a Jerusalemme* (ms. de la Bibl. Trivulzio), p. 14. Milan, 1865.

Au milieu du tableau, sur un cheval blanc, se tient saint Vital, le cavalier consulaire qui serre dans son poing une hachette appuyée à sa hanche; il est entouré de saint Jacques, saint Jean, saint Georges et d'une sainte, qui est probablement Valérie, femme de Vital. Entre les trois grands arceaux du plus pur style Renaissance, qui occupent le fond, apparaît dans le lointain un paysage riant, peint de main de maître. Dans la partie supérieure, sur le palier des arcades, derrière une rampe, saint André et saint Pierre, avec les deux martyrs Gervais et Protase, fils de Vital, à leurs côtés, et au milieu, en dehors de la rampe, assis sur la corniche, un petit ange qui joue de la mandore. En haut, dans les nuages, entourés de chérubins, la Vierge et l'Enfant. Les deux saints, Vital et Georges, sont d'un dessin et d'une couleur particulièrement vigoureux, mais les autres personnages ne sont pas moins intéressants par leur coloris harmonieux et une science des plis simple et naturelle. Nous n'avons pu retrouver le nom de l'auteur de la commande, car l'église fut, vers la fin du XVII[e] siècle, entièrement restaurée par l'architecte André Tirali, et ses archives furent dispersées.

Il est curieux que des peintures exécutées dans les dernières années du peintre, au lieu de gagner en franchise et en vivacité, soient si minutieuses, si raides et si différentes de son style spontané qu'elles donnent à penser que d'autres y ont collaboré. Des œuvres franches, où l'on ne saurait rien trouver qui puisse blesser l'œil le plus délicat, ni une ligne vulgaire, ni une couleur criarde, portent la date de 1491, et la *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim ayant à leurs côtés saint Ludovic et sainte Ursule*, est de vingt-quatre ans postérieure. Ce n'est plus la richesse de coloris et la sûreté de dessin d'autrefois; ce sont des tons sombres et lourds, une dureté presque métallique dans les contours et dans les plis, et une timidité pénible dans la facture des membres. Le tableau, qui est à l'Académie de Venise, fut exécuté pour l'église aujourd'hui disparue de Saint-François de Trévise et il est signé : *Victor Carpathio Venetus op. MDXV.*

VITTORE CARPACCIO — SAINT VITAL ET AUTRES SAINTS
TABLEAU D'AUTEL.





De la même manière et de la même année est le tableau des *Dix mille martyrs sur le mont Ararat en Arménie,* signé : *V. Carpathius MDV.* Le sujet était des plus ardus pour une imagination calme comme celle de Carpaccio, qui se plaisait aux fêtes et aux splendeurs et comprenait mal ces scènes dramatiques, dans lesquelles il faut représenter des massacres, exprimer des passions violentes et des angoisses. Et, en effet, l'habituelle paix lumineuse de ses conceptions est ici comme troublée par des effets complexes et dramatiques, par des images tumultueuses et féroces, si bien que le style même s'en ressent et prend je ne sais quel air inquiet, pénible et confus. Toute la scène est occupée par une grande montagne en forme d'arcade. Dans le fond, à l'entrée, on aperçoit un paysage agréable ; de la ligne large et charmante de la vallée et du vert des pentes s'élève vers le ciel serein une sorte de poésie champêtre. Mais sur les pentes des collines se tiennent des troupes armées, qui poursuivent sur des chevaux lancés au galop des bandes de fuyards ; et au premier plan une sorte d'horreur plane : à droite le ciel est déchiré par une terrible tempête, les éclairs sillonnent les nuages noirs ; la nature est bouleversée et les arbres plient au souffle impétueux du vent. Aux branches des grands arbres sont pendus les martyrs crucifiés, tandis que les bourreaux sont en train d'en crucifier d'autres étendus à terre, devant un groupe d'hommes à pied et à cheval, les uns vêtus à l'ancienne mode romaine, les autres à l'orientale. Cependant, au sommet de la montagne, les âmes des martyrs, représentées par de petits personnages, sont accueillies par les anges, qui descendent des sphères célestes. Il existe un dessin de cette partie, qui forme le haut du tableau, avec des touches à peine visibles *à la sanguine,* dans la collection Heseltine de Londres, qui est de plus intéressant parce que c'est un des premiers exemples de l'usage de la *sanguine* à Venise.

Vasari remarque que dans la peinture de Carpaccio tous les détails de l'exécution portent la marque d'un soin extraordinaire

et laborieux. En effet, on remarque la trace de cet effort, mais aussi la science du nu et l'audace de certains raccourcis révèlent la puissance de l'artiste ; de sorte qu'on peut trouver sévère et téméraire le jugement d'Hippolyte Taine, à qui il semblait que tous ces martyrs étaient *grotesques comme les figures d'un vieux mystère* (1). Le tableau, aujourd'hui dans les galeries de l'Académie, fut commandé par le cardinal Hector Ottoboni, à la suite d'un vœu fait en temps de peste, et fut placé sur l'autel de la famille Ottoboni dans l'église de Saint-Antoine di Castello (2), où était aussi un autre petit tableau de Carpaccio, une *Procession de Pèlerins porte-croix*, aujourd'hui à l'Académie, qui montre l'intérieur caractéristique de l'antique église, démolie en 1807 quand on fit les Jardins Publics. On voit dans ce tableau le modèle d'un de ces longs *parchi* ou galeries de bois, destinées aux chanteurs, élevées en face du maître-autel, et qui furent toutes détruites au XVIIe siècle ; il n'en reste plus qu'une seule, en pierre, dans le temple de l'île de Saint-Michel. On peut encore voir dans la vieille église de Saint-Antoine des autels et des tableaux, et des murs peints à fresque avec des ornements très élégants, puis recouverts d'une couche de chaux, en particulier quand, en temps de peste, un tel enduit était considéré comme une précaution nécessaire d'hygiène.

C'est ce qui advint dans les églises dei Frari et de Saint-Étienne, où, après qu'on eut raclé l'enduit des murailles, apparurent des décorations et des personnages à la fresque du Quattrocento. Dans le temple de Saint-Antoine reproduit par Carpaccio, après le premier autel, où se trouve un tableau qui représente *Christ au Jardin*, se présente une de ces tables ou *ancone* byzantines qui con-

(1) TAINE, *Voy. en Italie*, II, 328. Paris, 1881.

(2) « L'autel de ces dix mille martyrs, tout enrichi de colonnes de marbres et d'or, contient la si délicate et excellente peinture représentant leur martyre sur le mont Ararat en Arménie, œuvre de Victor Carpaccio, peintre très renommé de son temps, très estimée des connaisseurs et consacrée par Hector de la famille Ottobona, alors prieur de ce temple, aux dits martyrs et enrichie du bois de la Croix et autres reliques des martyrs. » ZUCCHINI, *Nouvelle chron. vénit. ou descr. de peintures, etc.* Venise, MDCCLXXXV, p. 140.



VITTORE CARPACCIO. — TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE DE POZZALE IN CADORE.
(*Voir Page 294.*)



VITTORE CARPACCIO. — LION DE SAINT MARC (PALAIS DUCAL, VENISE).
(*Voir Page 289.*)



VITTORE CARPACCIO. — TABLEAU D'AUTEL DE L'ÉGLISE SAINT-FRANÇOIS DE PIRANO.
(*Voir Page 290.*)

tiennent au milieu une composition de grande dimension, entourée d'épisodes peints sur des tablettes. L'*ancone* est un peu éloignée du mur sur lequel est tendue une étoffe de laine mise là pour protéger, selon l'usage, le tableau de l'humidité des murs. Puis, en suivant, on voit une autre petite *ancone*, et ensuite s'ouvre une chapelle dans laquelle il y a un pupitre recouvert d'une étoffe avec l'image d'un saint, qu'on faisait baiser aux fidèles. Aux travées, tout le long des arceaux du temple sous la galerie des chantres, sont suspendus des chandelles, une lampe de forme orientale, et un certain nombre de petits navires qui devaient être des *ex-voto* de marins.

Dans ce même temps, où furent achevés les deux tableaux *Saint Joachim et sainte Anne* et les *Dix mille martyrs*, doit, à notre avis, avoir été placé aussi un *Crucifiement*, dont il ne reste qu'un fragment qui est à la Galerie des Uffizi. Au milieu d'un groupe d'hommes en armes, avec des hallebardes à la main, vêtus élégamment à la mode vénitienne du Quattrocento, disposés sans art et d'une simplicité de lignes et de mouvements correcte, encore qu'un peu crue, se détache, habillé d'un beau brocart à fleurs et avec une espèce de mitre blanche sur la tête, la figure d'un prêtre hébreu, aux pieds duquel est assis un enfant, qui a la tête levée, et qui tient des deux mains jointes sa jambe droite repliée. Les études pour cette figure se trouvent avec quelques autres dans un dessin avec aquarelle de la collection Heseltine de Londres.

Nous ne savons à quelle époque de la vie du peintre placer le tableau de la collection de Mme André de Paris, et nous n'avons pu non plus deviner le sens caché du sujet, qui s'écarte beaucoup des compositions ordinaires de Carpaccio, si pleines de simplicité et de clarté. Une bande de jeunes femmes, habillées à la vénitienne, avec d'étranges casques sur la tête, s'avance dans la campagne vers une espèce de tribune, ornée de riches étoffes et de tapisseries, où sont assis un vieillard à barbe blanche et trois élégants jeunes hommes, qui ont l'air de juges. A côté de la tribune, un secré-

taire est en train d'écrire assis devant un bureau. Encore que cette composition soit d'une forme mesurée et sévère, nous ne trouvons pas dans toutes les œuvres de Carpaccio une scène aussi fantaisiste que ce mystérieux tribunal, ni des personnages aussi étranges que ces héroïnes de légende. Et nous serions tentés de douter de l'authenticité du tableau, si des critiques autorisés, comme Gustave Frizzoni, n'y avaient reconnu sa main. Le sujet d'ailleurs, d'après Frizzoni, ne serait pas obscur, et devrait être recherché dans la légende de sainte Ursule et de ses compagnes. Il ne nous semble pas cependant que l'étrange composition se rapporte à cette légende. Si le tableau est vraiment de Carpaccio, nous croyons avoir quelques indices sur l'endroit où il se trouvait, avant de passer les Alpes. Nous avons indiqué que dans la galerie Albarelli de Vérone, qui a été dispersée, se trouvaient deux tableaux attribués à Carpaccio. L'auteur de la description de ce musée y reconnaissait au contraire *le pinceau de la première manière du Titien* (?), mais il ajoutait, avec une évidente contradiction, que les deux paysages attribués à Carpaccio, et d'*une exécution soignée,* étaient « avec des personnages représentant une histoire inconnue qui venait peut-être d'Istrie, à en juger d'après les sentiments des personnages ». L'écrivain, précisément parce qu'il n'arrivait pas à comprendre le sujet, suppose que les faits se sont passés dans la lointaine Istrie, suivant l'opinion commune qui faisait Carpaccio originaire de ce pays. Peut-être le tableau, qui est aujourd'hui la propriété de Mme André, est-il l'un des deux tableaux, *représentant une histoire inconnue,* qui se trouvaient dans la galerie Albarelli.

Dans cette période, c'est-à-dire après 1515, à laquelle, d'après des autorités très sûres ou de solides conjectures, appartiennent quelques œuvres de Carpaccio, on remarque des signes certains de décadence chez l'artiste. Quelques peintures sont d'un coloris criard et d'un dessin trop rigide, d'autres portent au contraire la marque d'une certaine mollesse de dessin et d'une certaine

Pl. 25. VITTORE CARPACCIO. — RENCONTRE DE SAINTE ANNE ET DE SAINT JOACHIM. DE CHAQUE COTÉ, SAINT LUDOVIC ET SAINTE URSULE. TABLEAU D'AUTEL POUR L'ÉGLISE DE SAINT-FRANÇOIS, A TRÉVISE

(Galerie de l'Académie, Venise.)



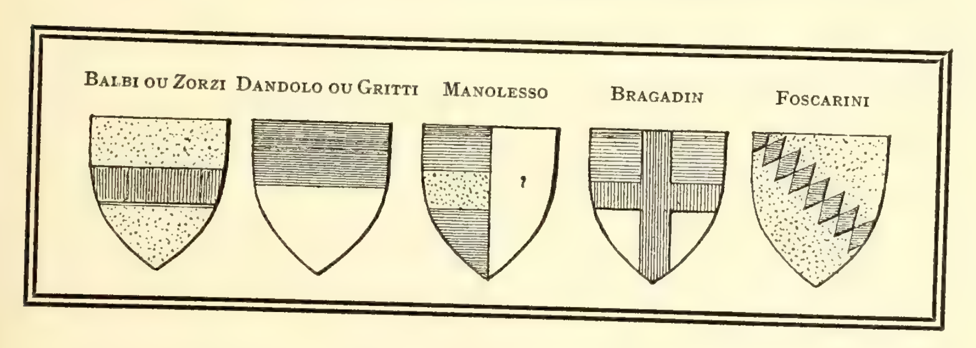


confusion du coloris, où dominent les jaunes de façon à nous faire penser à une collaboration de ses fils ou d'autres élèves. Mais, même dans cette dernière période de sa vie, Carpaccio sait par moments retrouver son ancienne vigueur. C'est ainsi que le *Lion de Saint-Marc*, exécuté pour le Tribunal des Camerlingues de la Commune, et maintenant au Palais Ducal, qui est de 1516, est d'un dessin puissant. A gauche du spectateur se détache, entre les arbres, le nom de l'auteur écrit en ligne serpentine et suivi de la date :

VICTOR CARPATHIVS
A. D.
M · D · XVI ·

Le lion ailé traditionnel, qui tient toute la toile, a pour fond le brillant miroir du bassin de Saint-Marc, le clocher, le Palais Ducal et les galères aux voiles gonflées.

En bas, sur le bord, cinq blasons des patriciens Balbi (ou Zorzi), Dandolo (ou Gritti), Manolesso, Bragadin et Foscarini.



L'Istrie se glorifie de deux peintures qui portent la signature authentique du peintre, encore qu'elles n'en aient pas la puissance de coloris et la finesse de dessin habituelles. La première est dans la cathédrale de Capodistria, sous la dernière arcade de la nef à droite. Dans un vaste vestibule, dont le plafond est à caisson avec des rosaces dorées, la Vierge et l'Enfant nu sont assis sur un trône élevé, qui est décoré dans le haut d'une courtine

damassée et en bas d'un tapis turc. Sur les degrés du trône sont rangés, trois à droite et trois à gauche, six saints parmi lesquels il est facile de reconnaître saint Roch, saint Sébastien, saint Jérôme et saint Georges. Deux petits anges assis jouent au pied du trône. Le peintre a placé dans un cartouche le nom et la date : *Victor Carpathius Venetus pinxit MDXVI*, et l'audacieux restaurateur, qui n'était pas cependant un barbouilleur inconnu, a mis à côté le sien : *Cosroe Dusi Venetus restauravit MDCCCXXXIX* (1).

L'autre tableau, qui porte au-dessous l'indication : *Victor Carp. Venet MDXVIII*, est dans l'église de Saint-François de Pirano, au-dessus d'un autel formé de deux colonnes, avec un grand arceau sur lequel sont sculptées de gracieuses arabesques. La Vierge avec l'Enfant est assise sur le trône, entourée de saint François, de Pierre, d'Antoine, de Louis de France et de Claire. Au pied du trône, deux anges jouent l'un de la mandore et l'autre de la viole, et au fond, à droite et à gauche du trône, se déroule la vue de Pirano avec la petite église de Saint-Nicolas, le palais du Conseil, la Tour di Comune, et les murs couronnés des créneaux gibelins (2). On

(1) Madonizza, dans le *Guide du voyageur en Istrie*, publié dans l'*Almanaco Istr.* (Capodistria, 1864), écrit : « Quelques années avant, le tableau se trouvant exposé au vent et à la pluie, bien qu'il fût placé près d'une des portes latérales, fut très gravement abîmé, surtout dans les plans inférieurs. On le donna à restaurer au peintre Dusi, et il est facile de reconnaître, en particulier dans les draperies d'un ange et à d'autres impudentes touches, l'irrespectueux barbouilleur ». Madonizza, toujours à propos de l'église de Capodistria, ajoute : « D'aucuns veulent que deux autres petites toiles soient de Carpaccio ; mais je ne partage pas cette opinion, et je crois ne pas me tromper, car je n'y retrouve ni la pureté du dessin, ni la vivacité de coloris, ni la poésie, qui sont les qualités maîtresses de notre peintre. En tout cas, ce sont deux toiles remarquables, et sans nul doute d'un peintre de talent. » L'évêque de Capodistria, Paul Valdini (*Chorographie eccl. de la ville de Giustinopoli*, Venise, 1700, p. 389), écrit que dans l'église de Saint-Antoine, dans le village de Saint-Antoine, près de Capodistria, il y avait une pale avec le saint patron, *excellente peinture de Carpatio*. Dans une note de Gedeon Pusterla, publiée dans le périodique d'archéologie et d'histoire nationale *l'Istria* (nos 51, 52, 10 août 1846), on lit : « Non seulement dans la ville, mais encore dans les églises des villages, on admire des peintures classiques, et parmi celles-ci on ne saurait passer sous silence la ville de Saint-Antoine, dont l'église conserve une précieuse toile de Carpaccio, représentant l'effigie du même saint ». De Franceschi (*Istria*, Parenzo, 1879) écrit à propos de cette pale : « Nous ne savons pas si elle existe encore ». Elle fut enlevée en ce siècle par l'évêque Raunicher et on lui substitua une pale de *Zorzi Ventura* de Capodistria avec la date de 1600. Et dans la note de Pusterla, citée plus haut, on lit encore : « Dans l'église de Saint-Thomas (de Capodistria) il y avait une autre peinture de Carpaccio (on ne dit pas laquelle). Mais il y a quatre-vingts ans, l'église, une étincelle ayant été portée par le vent sur le rideau d'une fenêtre, fut réduite en cendres, et l'on ne put arracher qu'un tableau à la rage de l'incendie (*ce ne fut pas celui de Carpaccio*).

(2) Caprin, *Istria nobilissima*, p. 128. Trieste, 1905.



VITTORE CARPACCIO. — TABLEAU D'AUTEL DE LA CATHÉDRALE DE CAPODISTRIA.
(*Voir Page* 289.)



VITTORE CARPACCIO. — SAINT PAUL (ÉGLISE SAINT-DOMINIQUE, A CHIOGGIA).
(*Voir Pages 296 et 297.*)

se fonde là-dessus pour affirmer que Carpaccio est né ou du moins à séjourné en Istrie, comme s'il n'avait pas pu copier ces vues d'après des dessins du temps. Si Parenzo fut reproduite fidèlement dans le livre de Breydenbach, on peut admettre que d'autres dessins aujourd'hui perdus de villes de l'Istrie existaient au temps de Carpaccio, comme il existe beaucoup de dessins de pays istriens exécutés peu après sa mort par Georges Braun, Camozio et Jean degli Oddi (1).

A notre avis, confirmé par celui de critiques compétents, il est à croire que le grand peintre a dessiné et ébauché les deux tableaux de Capodistria sur lesquels il a mis son nom, mais qu'il a laissé le soin de les achever, sous sa direction, à son fils Bénédict. Pour s'en convaincre, il suffira de considérer l'empâtement des couleurs et le coup de pinceau, ou de comparer la figure molle du saint Georges du tableau de Pirano avec le beau et robuste saint Georges du tableau de Saint-Vital à Venise.

Près de l'entrée principale de la cathédrale de Capodistria, deux toiles avec la fausse date de 1523, représentant l'une la *Présentation de la Vierge au Temple*, l'autre le *Massacre des Innocents*, sont attribuées à Carpaccio, mais, si elles étaient vraiment de lui, ce seraient ses œuvres les moins heureuses, encore que dans le dessin et dans la technique se retrouvent certaines de ses caractéristiques. Avec plus de raison, Cavalcaselle croit qu'elles sont de son fils Bénédict (2).

Ce n'est certainement pas Vittore qui est l'auteur d'une Vierge avec saint Nicolas de Bari et saint Jean-Baptiste de l'église de Saint-Nicolas à la sortie du port de Capodistria, car, si le style a quelque rapport avec celui de Carpaccio, il ne montre pas cependant sa force et sa finesse. Elle doit être l'œuvre ou de son

(1) *Id., ibid.*, p. III. Cfr. Fr. Hahenbergii et Georgii Braun, *Theatrum Urbium*, Cologne, 1572. — Camozio, *Iles, ports, lieux forts*, etc. Venise, 1571-1574. — Il existe d'autres vues de villes et de terres de l'Istrie, que possède la Bibliothèque archiépiscopale d'Udine, exécutées en 1584, par Jean Degli Oddi, de Padoue.

(2) Cavalcaselle et Crowe, *Hist. of paint. in North It.*, vol. I, ch. IX.

fils Bénédict ou de quelque disciple et imitateur ; il en est de même d'un autre tableau qui est à l'Hôtel de Ville, qu'on voudrait attribuer à Carpaccio et qui représente l'entrée d'un podestat à Capodistria (1).

Ce n'est pas seulement en Istrie, mais aussi en Dalmatie, qu'on trouve des œuvres de Carpaccio. Nombre d'ouvrages anciens et modernes, qu'il n'y a pas lieu de citer ici (2), font mention de six tables de Carpaccio au Dôme de Zara, représentant saint Martin, saint Paul ermite, saint Pierre, saint Paul, sainte Anastasie et saint Siméon prophète. Les six tables, qui ont toutes la même dimension (haut. 1 m. 12, larg. 0 m. 72) formaient ensemble une pale qui ornait l'autel de Saint-Martin, autel qui fut d'ailleurs détruit au cours des restaurations du Dôme et remplacé par l'autel d'un autre saint. C'est alors que le tableau de Carpaccio fut enlevé de l'endroit où il se trouvait primitivement et que les six tables qui le composaient furent séparées pour être placées ensuite dans la chapelle de Sainte-Anastasie, dans le Dôme même. En 1905, on les transporta à la sacristie. Une seule table, celle de Saint-Martin, porte la signature du peintre ainsi placée sur un petit cartouche blanc :

Victoris
Carpatj
Venetjj
Opus.

La façon dont se présente la signature nous donne quelques doutes sur son authenticité. Le saint est représenté sous les traits d'un jeune guerrier, il est à cheval, et il tend à un mendiant, qui est en face de lui, la moitié de son manteau rouge.

Sur une autre table, sur un socle blanc à frise dorée, est peinte

(1) Frizzoni, *Un'excursione artistica a Capodistria* (dans *Arte e Storia*, Florence, 22 juillet 1883).
(2) Pour les titres de ces ouvrages, voir Molmenti, *Quadri nel duomo di Zara attribuiti al Carpaccio* (dans l'*Emporium* de Bergame, avril 1906).

sainte Anastasie. Elle s'enveloppe d'une ample robe rouge, sa blonde chevelure tombe sur ses épaules et elle tient d'une main la palme du martyre et de l'autre un livre.

C'est aussi sur des socles blancs à frises dorées que se dressent les deux figures de saint Pierre, avec les saintes clefs dans la main droite, et de saint Siméon prophète, qui est enveloppé d'un manteau rouge sombre.

La cinquième table représente l'ermite Paul, presque nu, agenouillé devant un crucifix.

La dernière table, saint Paul apôtre, est une moins bonne peinture que les autres, et elle a d'ailleurs été abîmée par les restaurations. Nous ne savons pas si les critiques qui ont attribué ces tableaux à Carpaccio sont dans le vrai. Nous n'en pouvons juger que d'après les photographies qu'ont fait faire, à notre expresse intention, avec une exquise courtoisie, la municipalité et l'archevêque de Zara. Nous faisons profiter le lecteur de ce précieux cadeau en reproduisant ces photographies. Encore qu'il y manque la couleur, c'est-à-dire le principal élément d'appréciation d'un tableau, cependant il est possible de noter dans ces reproductions photographiques certains caractères particuliers qui font aussitôt penser à Carpaccio. C'est ainsi que sont bien de Carpaccio l'expression des visages, les attitudes des personnages et les plis des étoffes un peu raides comme dans telle de ses œuvres, et notamment dans celles de sa jeunesse et de sa vieillesse. On y trouve d'autre part de grandes ressemblances avec d'autres tableaux et des détails repris plusieurs fois par le peintre. Saint Martin, par exemple, par le visage et l'armure, rappelle les beaux cavaliers de Carpaccio, et saint Georges en particulier. Le cheval est le même que celui du tableau de saint Victor et du *Triomphe de Saint Georges*, tant pour la structure du corps et le mouvement des jambes que dans les plus petits détails du harnachement. Le patriarche Siméon présente dans les traits du visage de grandes ressemblances avec deux patriarches de la *Présentation de la Vierge au Temple* et de

la *Présentation de Jésus enfant.* De même le *Saint Pierre* du Dôme de Zara a le même type que le *Saint Marc* du tableau qui est au Musée de Stuttgart. Et la *Sainte Anastasie* paraît vraiment dûe au pinceau qui peignit la *Sainte Catherine* et la *Sainte Vénérande* du Musée de Vérone. Enfin les petites perspectives de paysage des fonds et certaines montagnes rocheuses portent la marque de Carpaccio comme les arbres minces aux petites feuilles sombres ont la forme caractéristique des arbres de Lazare Bastiani, que Carpaccio se plut à imiter.

Carpaccio aurait encore envoyé d'autres œuvres en Dalmatie, un tableau d'autel, par exemple, représentant *Saint Vincent Ferreri,* qui a disparu mais qui se trouvait dans l'église de Saint-Dominique à Zara. En revanche, on trouve à Zara, dans l'église de Saint-François, une grande table d'autel avec la Vierge et de très nombreuses figures de saints et de fidèles, symbolisant l'Église militante et l'Église triomphante; elle est attribuée à Carpaccio, mais nous réservons notre jugement jusqu'à l'avoir vue.

En attendant, transportons-nous dans une petite ville de Vénétie, perdue dans les Alpes, à Pozzale in Cadore.

De la vieillesse de Carpaccio est la table à cinq compartiments de l'église de Pozzale. Au milieu, sur toute la hauteur du tableau, la Madone avec l'Enfant; aux deux angles, en haut, les bustes de saint Roch et de saint Sébastien et sur les deux côtés les personnages en pied de saint Thomas apôtre et de saint Denys. Au pied du trône de la Vierge, un petit ange avec une fleur à la main, et sur les degrés un cartouche avec l'inscription : *Victor Carpatius Venetus Pinxit anno MDXVIII.* Le dessin a une certaine rigidité, et cependant du tableau, très abîmé par le temps, émane l'esprit du bel art de Carpaccio.

On doit aussi placer dans les dernières années de Carpaccio, en raison de ce sentiment de mysticité que respirent les œuvres de sa noble vieillesse, la *Mise du Christ au Tombeau,* dont Guillaume Bode a enrichi récemment le Musée « Kaiser Friedrich » de Ber-



JEAN BELLINI. — VIERGE AVEC L'ENFANT, SAINTE CATHERINE ET MADELEINE (ACADÉMIE DE VENISE).
(*Voir Page 298.*)

BÉNÉDICT CARPACCIO. — VIERGE AVEC L'ENFANT, SAINTE LUCIE ET SAINT GEORGES
(BUREAU DES GALERIES DE PISANO).
(*Voir Page 299.*)



VITTORE CARPACCIO. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET LES SAINTS (MUSÉE DE BERLIN).
(*Voir Page 298.*)

BÉNÉDICT CARPACCIO. — LA VIERGE ET LES SAINTS (MUSÉE DE CARLSRUHE).
(*Voir Page 299.*)

lin. C'est une scène d'horreur et d'effroi. Au premier plan, et sur presque toute la longueur du tableau, s'étend une planche, supportée aux quatre coins par des pieds de bois tourné et au milieu par un large piédestal de marbre. Sur cette planche est placé le cadavre rigide du Christ. Le cadavre est modelé avec un soin savant, et la tête apparaît pleine de noblesse dans la paix majestueuse de la mort. Sous le cercueil on voit épars sur le sol des crânes, des os et des membres d'hommes et d'animaux. En arrière, derrière le cadavre, s'élève un grand arbre, où s'appuie un vieillard, à moitié nu, avec une longue barbe et des cheveux crépus, qui a les yeux fixés sur le corps du maître. De l'autre côté de l'arbre, Marie, évanouie dans les bras d'une femme dont la tête est couverte d'un turban, et saint Jean debout, vu de dos et pieusement tourné vers les deux femmes prostrées à terre. Dans le fond, à gauche, au milieu de nuages sombres, s'élève l'horrible sommet du Calvaire, avec les trois croix; les pentes dévalent parmi des rochers et des ravins où s'ouvre une caverne carrée, qui doit recevoir le grand tombeau de marbre, dont Nicodème et un autre personnage habillés à l'orientale s'efforcent de lever le couvercle, tandis que Joseph d'Arimathie, penché sur une bassine de métal, est en train de préparer les onguents pour l'embaumement du cadavre. Au milieu de la scène, la roche éboulée laisse apercevoir, par une large ouverture en forme de porte, un sentier serpentant le long de la montagne, avec un grand nombre de petits personnages à pied et à cheval, qui se dirigent vers le sommet du Calvaire. Sur la pointe du rocher, une cabane, des arbres, deux bergers, dont l'un joue de la cornemuse, et sur les pentes des cadavres et des tombes découvertes par le tremblement de terre, qui annonça la mort du Christ. A droite un lac et un paysage serein de montagnes, avec un autre sentier sur lequel marchent des Orientaux et Madeleine s'avance avec un vase de parfums à la main.

Le tableau était primitivement dans la Galerie Canonici de Ferrare et portait la fausse signature *Andreas Mantinea F.*, et il

était attribué à Mantegna par les catalogues (1) et par les connaisseurs. Cavalcaselle l'attribua à l'école de Carpaccio, encore qu'il s'éloigne du faire du maître par la prédominance d'une teinte rougeâtre. Le critique ajoute que si le tableau n'est pas de Carpaccio lui-même, il est sans doute de Michele de Vérone (2). Mais, bien que cette teinte feu ne soit pas la belle et harmonieuse teinte d'un grand nombre de tableaux de Carpaccio, un examen attentif ne peut laisser de doutes : le tableau est assurément de Carpaccio. Tout le prouve : l'originalité de la conception, la facture soignée, presque trop soignée, le drapé des étoffes, la ressemblance d'une foule de traits caractéristiques avec d'autres peintures du même auteur (3). Le paysage, avec son étrange colline rocheuse, ressemble à celui de la *Sainte Famille* du Musée de Caen, et ne laisse pas de ressembler aussi beaucoup au fond de la *Vierge avec les Saints* du Musée de Berlin. Le saint Jean vu de bas a l'air du même saint Jean dans la *Mort de la Vierge* du Musée de Berlin, et l'un des cadavres, qu'on voit appuyé à un quartier de roche dans le *Christ mort*, est absolument identique à l'un de ceux qui sont représentés dans le *Combat de Saint Georges avec le dragon* de l'École des Esclavons.

Des deux tableaux exécutés en 1523 pour le patriarche de Venise, il ne reste que la mention du document que nous avons cité, et, il n'y a pas longtemps encore, on croyait que la *Prédication au peuple* de l'École de Saint-Étienne, qui est au Louvre, et porte la date encore visible de 1520, était le dernier tableau de Carpaccio. Or il existe encore un autre tableau de lui, très peu

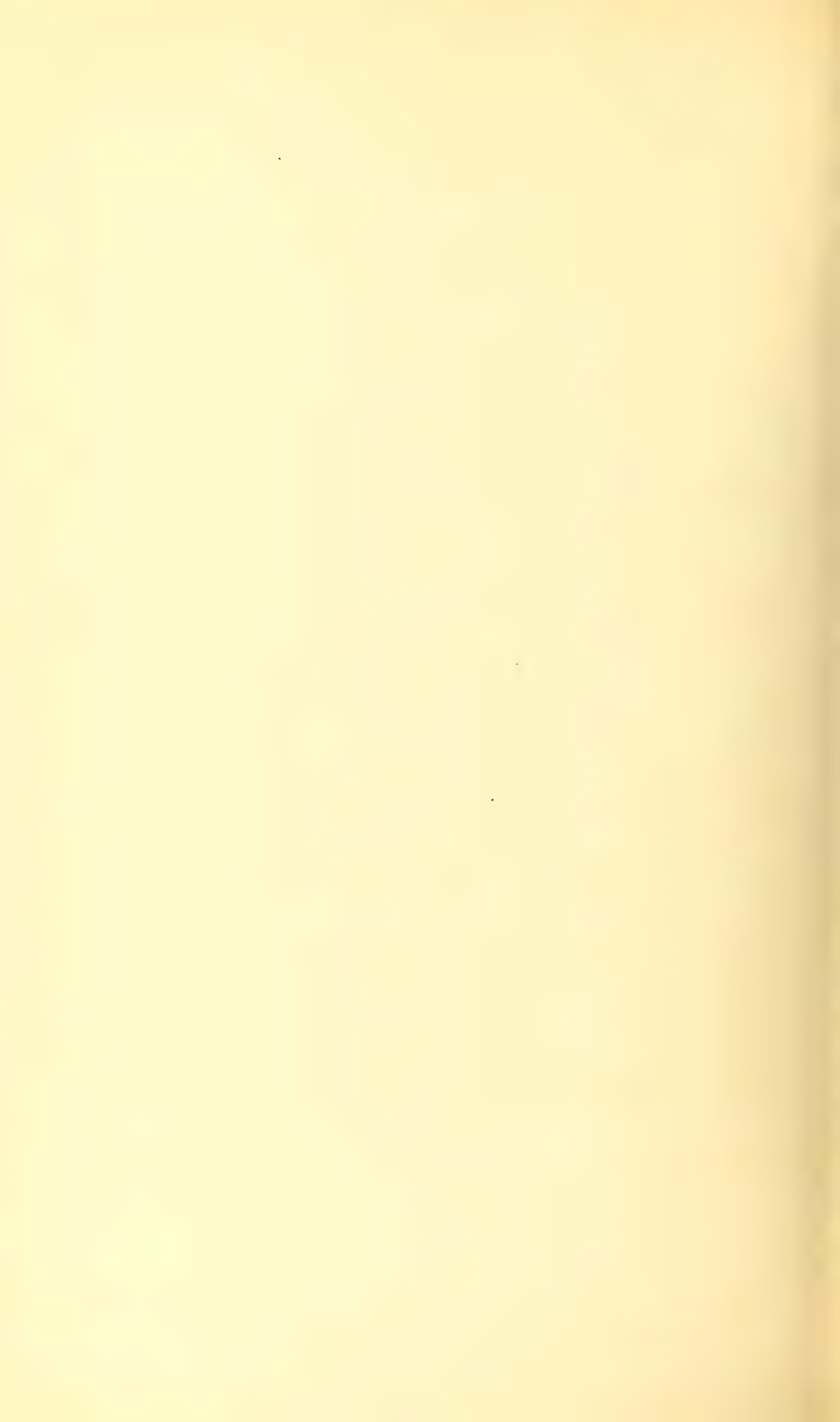
(1) Dans les *Catal. et Invent. inéd.* (p. 127) de CAMPORI (Modène, 1870), le tableau est ainsi décrit : « Un Christ mort de A. Mantegna, placé sur la civière au milieu de la campagne. A côté est un vieillard qui est assis par terre appuyé à un arbre. Saint Jean pleure, et la Vierge est évanouie dans les bras d'une femme ; il y a des montagnes, des rochers, des cimetières, une grotte au-dessus de laquelle on voit deux bergers, l'un qui est assis et l'autre qui joue de la cornemuse ; deux vieillards ouvrent un tombeau et un troisième prend un bassin ; il y a des têtes de mort, hommes, chiens, chats, oiseaux, avec des personnages qui ressuscitent. Cadre doré. 300 écus. »

(2) *Hist. of paint. in North. It.*, vol. I, p. 213.

(3) BODE, *Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum* (in *Jahrbuch der k. Preuss Kunstsammlungen*, p. 145. Berlin, 1905).







connu, qui doit être considéré comme la dernière de ses œuvres qui nous sont parvenues.

Non loin du débarcadère des bateaux à vapeur qui font le service entre Venise et l'ancienne cité de pêcheurs de Chioggia, sur une petite île, s'élèvent l'église et le couvent de Saint-Dominique. Dans l'église est suspendu à un pilier le tableau, mentionné pour la première fois dans l'inventaire des objets d'art de 1819, qui se trouve aux Archives d'État. Peut-être la peinture, qui ne porte pas la marque de cette dureté qui caractérise la dernière manière du peintre, a-t-elle été exécutée pour l'église et y est-elle heureusement restée dans l'oubli et à l'abri des restaurations.

Elle est sur toile (hauteur : 2 mètres, largeur : 1 mètre) et au bas, sur un cartouche replié, on lit les mots suivants, clairement écrits en caractères d'imprimerie : VICTOR CARPATHIUS PINXIT MDXX. Dans un pré émaillé de fleurs se tient saint Paul en veste verte aux manches doublées de jaune, un manteau rouge sur les épaules. De la main droite il tient une épée levée et de la main gauche un livre ouvert, sur lequel on lit distinctement ces mots : « Vivo Ego, jam non ego, vivit in me Xstus », « Stigmata Jesu Christi in corpore meo porto (1) ». L'austérité de cette idée mystique est empreinte sur le visage de l'apôtre; il est absorbé dans la contemplation d'un crucifix taillé en forme de poignard qui lui perce le cœur d'où coulent des gouttes de sang. Un tel sujet, insolite dans l'art italien, montre que l'esprit du peintre était devenu, dans sa vieillesse, profondément religieux.

Le temps n'est plus où l'artiste puisait son inspiration dans les fêtes magnifiques, qu'animaient de leur présence d'élégants cavaliers et des femmes d'une rare beauté. Dans ses dernières œuvres, on dirait que l'esprit du peintre, cherchant, au déclin de la vie, à rendre avec des lignes et des couleurs les images sacrées et austères, s'éloigne mélancoliquement de cet art joyeux, qu'il chérissait au

(1) Ep. ad Galatas, chap. 2.

temps de sa jeunesse et auquel les maîtres nouveaux apportaient chaque jour une vie et une grâce nouvelles. Il ne voulait ni ne pouvait comprendre certaines nouveautés. L'art n'est qu'une suite de changements : quand une forme d'art a atteint sa perfection, une autre se développe. D'aucuns, comme Jean Bellini, comprennent et accueillent ces nouveautés ; mais il en est qui, comme Carpaccio, ne s'aperçoivent pas, ou ne veulent pas s'apercevoir qu'un art nouveau apparaît, et ils sont considérés par leurs contemporains comme des esprits retardataires, alors qu'il serait peut-être plus juste de les considérer comme des artistes constants, convaincus, d'une conscience exclusive.

Carpaccio légua son nom, mais non son génie, à ses deux fils, Pierre et Bénédict, sur la vie de qui nous avons déjà donné les quelques renseignements que nous avons pu recueillir. Il n'y a pas beaucoup plus à dire de leur œuvre.

De Pierre, qui fut probablement l'aîné, il ne reste aucun tableau qui puisse lui être attribué avec certitude. Certains connaisseurs veulent voir sa main dans la *Vierge avec l'Enfant et les Saints* du Musée de Berlin, qui est attribuée à Vittore Carpaccio, bien qu'on y remarque, outre un faire trop rigide et trop dur, une imitation bellinienne insolite chez Vittore. Et, en vérité, les personnages de la Vierge et de la sainte, les mains croisées sur la poitrine, et surtout la forme des mains des trois personnages, paraissent inspirés de la *Vierge avec Sainte Catherine et Madeleine* de Jean Bellini, qui est à l'Académie de Venise. Mais d'autres connaisseurs, non moins qualifiés, continuent à croire que le tableau de Berlin est de la dernière manière de Vittore Carpaccio, et il est indiqué sous son nom dans le Catalogue du Musée.

Le nom de l'autre fils, Bénédict, se tient dans l'ombre de la gloire paternelle. Étant venu se fixer à Capodistria, Bénédict exécuta divers tableaux qui se trouvent presque tous dans les villes ou les villages de la côte opposée de l'Adriatique : à l'Hôtel de Ville de Capodistria, le *Couronnement de la Vierge* avec l'inscription



BÉNÉDICT CARPACCIO.
LA VIERGE A L'ENFANT (ATTRIBUÉ A TORT A CATENA).
(ORATOIRE DE SAINT- GEORGES DES ESCLAVONS, VENISE).
(*Voir Page 299.*)



SAINTE ANASTASIE. PANNEAU D'AUTEL ATTRIBUÉ A VITTORE CARPACCIO — DÔME DE ZARA.

Beneto Carpathio Veneto pingeva MDXXXVII, et la *Vierge entre Saint Jacques et Saint Barthélemy*, signée *B. Carpathio pingeva MDXXXVIII*. Un autre mauvais tableau, plusieurs fois repeint, avec l'inscription : *Benedeto Carpathio pingeva MDXXXX*, qui se trouvait dans la Tour du Port de Trieste, est aujourd'hui dans la cathédrale de Saint-Just. Le peintre y a représenté la *Vierge à l'Enfant* avec deux anges à droite et deux à gauche, et aux deux extrémités saint Just tenant à la main une réduction de ville symbolisant Trieste, et saint Serge, jeune guerrier. Dans le dôme de Capodistria, un autre tableau, signé *Benetto Carpathio pingeva MDXXXXI*, représente *le Nom du Christ adoré par Saint Paul, Saint Jean-Baptiste, Saint François et Saint Bernardin*. Le nom de Jésus peint en jaune et entouré de rayons est écrit en haut dans une couronne de têtes de chérubins. Au bureau des Salines de Pirano se trouve un tableau provenant de l'église de Sainte-Lucie de Val de Fasano sur lequel est représentée la *Vierge avec Sainte Lucie et Saint Georges* et qui porte l'inscription : *B. Carpathio pingeva MDXXXXI*. Enfin une *Madone* du Musée de Carlsruhe est aussi de Bénédict à qui il faut restituer encore la Madone de l'autel de Saint-Georges des Esclavons à Venise, attribuée à tort à Vincent Catena. En effet, cette figure est identique à celle de la Vierge du tableau de Bénédict qui est au bureau des Salines de Pirano ; et les anges qui dansent aux pieds de la Madone dans l'oratoire des Esclavons ont trop de ressemblance avec ceux qui entourent la *Sainte Ursule dans sa gloire* de Vittore pour qu'on ne suppose pas que Bénédict a copié le motif de l'œuvre paternelle. Il n'y a aucun doute donc que le tableau soit de Bénédict Carpaccio. Il lui fut probablement commandé après la mort de son père, pour être placé dans l'oratoire au rez-de-chaussée, après la reconstruction de l'École des Esclavons.

Bénédict, très inférieur à son père, a un dessin faible et indécis, encore qu'il ne manque pas d'un certain tour de main, et un coloris mou et trouble, bien que savamment fondu.

Il n'apparaît pas non plus original dans la composition : il demande avec trop de complaisance son inspiration non seulement aux œuvres paternelles, mais encore à celles de Jean Bellini. Ainsi, dans le tableau de Bénédict qui est au Musée de Carlsruhe, la figure de sainte Catherine ressemble beaucoup à la sainte du même nom de la table de Jean Bellini à l'Académie de Venise que nous avons rapprochée de la *Vierge* de Carpaccio qui est au Musée de Berlin.

En vérité, l'imagination de Bénédict ne devait pas être très féconde, puisqu'il lui arrivait assez souvent de reproduire si exactement les mêmes figures dans divers tableaux, comme il advint pour la *Vierge* du bureau des Salines de Pirano et celle de Saint-Georges des Esclavons, tous deux tableaux inspirés de la *Vierge à l'Enfant bénissant* de Jean Bellini qui est à l'Académie Carrara de Bergame. Dans la même peinture des Salines et dans celle de Saint-François de Pirano, deux médiocres figures de saint Georges sont évidemment copiées du splendide *Saint Georges* que Vittore avait peint — avec une tout autre vigueur — dans le tableau de l'église de Saint-Vital à Venise.

Vittore Carpaccio eut recours sans doute, surtout dans les dernières années, à l'aide de son fils Bénédict, car son coloris pâle et son dessin mou se retrouvent, à bien regarder, dans telle des œuvres de son père. Mais il est à croire que Vittore a quelquefois aussi eu recours à l'aide de son autre fils Pierre, et l'on peut penser qu'il faut surtout attribuer au pinceau de Pierre, ou d'un autre disciple inconnu du grand maître, le dessin raide et le coloris criard des deux tableaux : *les Dix mille Martyrs* et *la Rencontre d'Anna et de Joachim.* En effet, le style y est trop différent de celui de toutes les autres œuvres de Carpaccio. Cela est si vrai que Zanetti trouvait fort singulier et avait peine à croire que la table des dix mille martyrs fût peinte par un habile artiste de l'époque de Giorgione, après la mort même de Giorgione, quand naissait la gloire du Titien, alors qu'on n'y retrouvait pas un seul trait du style nouveau

si plein de vie et d'éclat. Et l'on ne saurait comprendre de même que l'autre peinture, raide et lourde, de sainte Anne et de saint Joachim, exécutée cette même année 1515, fût tout entière de la main de l'artiste qui, depuis 1490, faisait des tableaux dignes, pour la poésie de la composition, la beauté du coloris, l'élégance des figures, d'être rangés parmi les œuvres les plus sincères et les plus libres de l'école vénitienne.

Carpaccio, par l'intimité de son réalisme, par ses sentiments mesurés, la sérénité de son art narratif, prélude aux amples compositions de Titien, et aux somptueuses décorations de Véronèse. Mais dans le royaume de l'art vénitien, il a apporté une note unique, que personne n'a retrouvée après lui, ni Zorzi de Castelfranco, malgré son génie pourtant sublime, ni les grands maîtres du siècle d'or. Il y a chez le peintre de Sainte-Ursule la réserve et a concision des forts à qui il faut peu de chose pour se faire comprendre.

L'influence de l'art merveilleux de Vittore est à peine visible chez un ou deux de ses contemporains, comme Mansueti ou Diana ; on n'en trouve guère qu'un pâle reflet chez son fils Bénédict. Et le grand maître ne laissa après lui ni disciple ni imitateur. Quand la mort l'enleva, les âmes et les talents étaient tournés vers d'autres sentiments et d'autres idées. La flamme de son génie s'éteignit avec lui.





INDEX ALPHABÉTIQUE



TABLE DES HÉLIOTYPIES



TABLE DES ILLUSTRATIONS
HORS TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS HORS TEXTE





TABLE DES MATIERES



CORBEIL. — IMPRIMERIE CRÉTÉ.









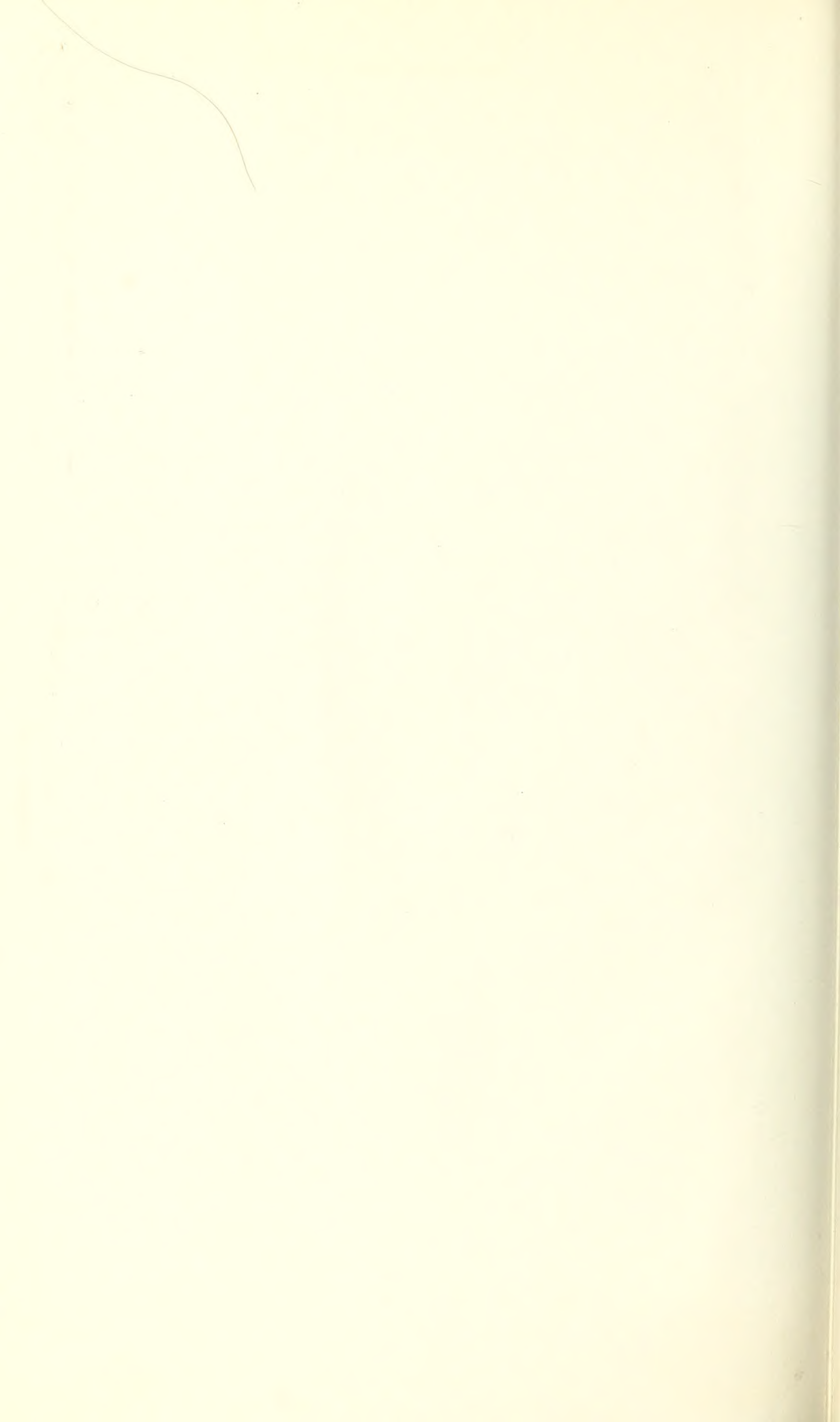













Hiller
Bookbinding
SALT LAKE CITY, UTAH

